LA REVUE DE

# TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 73, Décembre 2011, 7e ANNEE
2000 TOMANS
5 €



## L'habillement des Iraniens au cours de l'histoire

www.teheran.ir



*La Revue de Téhéran*

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

**Direction**
Mohammad-Javad Mohammadi

**Rédaction en chef**
Amélie Neuve-Eglise

**Secrétariat de rédaction**
Arefeh Hedjazi

**Rédaction**
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

**Graphisme et mise en page**
Monireh Borhani

**Correspondants en France**
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

**Correction**
Béatrice Tréhard

**Site Internet**
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
***Aquerelle opaque et or sur papier, Ispahan, Iran, XVIIe siècle***

# Sommaire

## CAHIER DU MOIS



## CULTURE

### Arts



### Reportage



### Littérature




36



LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 73 - Azar 1390
Décembre 2011
Septième année
Prix 2000 Tomans
5 €



53


92

**www.teheran.ir**



### Repères



## LECTURE

### Poésie



### Récit

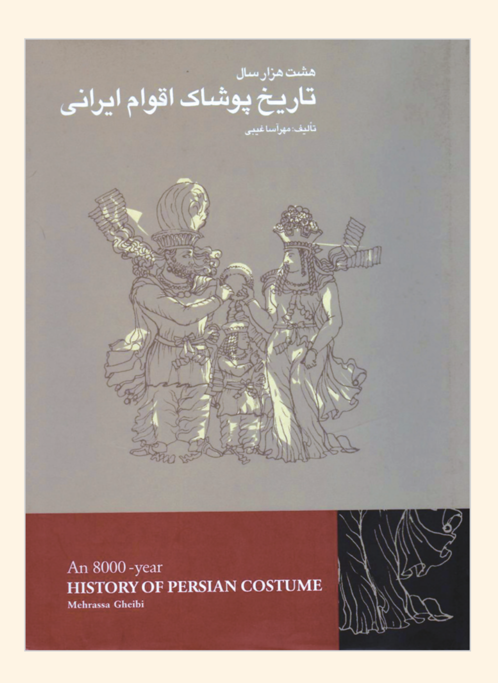


## PATRIMOINE

### Itinéraire

# 8000 ans d'histoire du costume persan

Mireille Ferreira




Mehrâsâ Gheibi est l'auteur d'un ouvrage édité en 2006, réédité en 2010, par Hirmand Publisher à Téhéran, intitulé *An 8,000 History of Persian Costume* (*Hasht Hezâr Sâl Târikh-e Poushâk-e Aqvâm-e Irâni*). Cet ouvrage retrace l'histoire du costume persan, depuis les premières traces archéologiques qui datent de 8000 ans, jusqu'à la fin de la période qâdjâre au début du 20e siècle.[1]

Ses recherches s'arrêtent à l'époque qâdjâre où s'affiche encore un costume iranien typique et traditionnel. Sous la dynastie Pahlavi, c'est l'époque moderne et européanisée qui apparaît en Iran. De nos jours, c'est encore le cas pour le costume masculin. La diversité du costume féminin contemporain, depuis la Révolution islamique, est telle - variant considérablement entre la journée et le soir, entre la sphère privée et la sphère publique - qu'il est difficile d'en établir une typologie significative.

Mehrâsâ Gheibi a bien voulu commenter, pour *La Revue de Téhéran*, cet ouvrage écrit en persan, richement documenté par de nombreuses illustrations iconographiques et complété par une présentation de quelques pages en anglais, traduites par le Dr Manouchehr Gheibi. Dans cet ouvrage, elle fait apparaître le goût du beau que les Iraniens ont toujours montré dans leur manière de se vêtir, à travers les différentes époques de leur histoire.

Si l'on considère que l'évolution du costume est étroitement liée à l'histoire sociale et idéologique des peuples, ainsi qu'à leur niveau de civilisation, il est possible d'établir une typologie du costume des populations qui ont habité le plateau iranien, à travers différentes périodes historiques. On constate, par exemple, que le costume des civilisations sumériennes, bien qu'arrivées plus tard sur le plateau iranien, est plus rustique que celui, plus raffiné, de la civilisation élamite; comme l'attestent des statuettes de terre cuite datant du 3e millénaire avant l'ère chrétienne, trouvées à Mari en Mésopotamie, représentant des personnages vêtus vraisemblablement de peaux de bête (certains historiens pensent qu'il s'agit de vêtements de laine, ce que conteste Mehrâsâ, en raison du grand froid qui règne sur ces régions à cette époque).

**Les peuples du plateau iranien**

Mehrâsâ débute son étude en partant du tout premier témoignage d'une représentation humaine, trouvée sur le plateau iranien et datée de 8000 ans. Il s'agit d'un manche de couteau en ivoire, découvert par l'archéologue français Roman Ghirshman, au cours des fouilles qu'il a effectuées entre 1933 et 1937 sur le site néolithique de Tappeh Sialk près de Kâshân, ville ancienne située entre Téhéran et Ispahan.

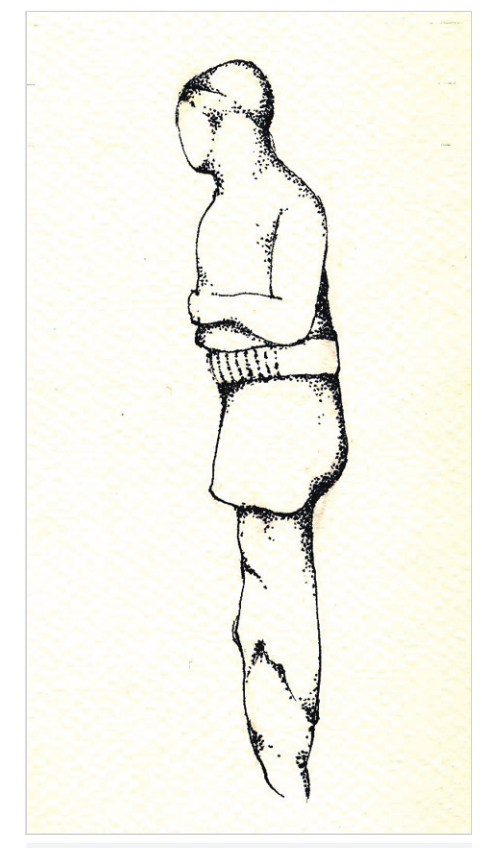
Il représente un homme en pagne court enroulé autour de la taille, portant un couvre-chef. C'est, du moins, l'interprétation qu'en a faite Roman Ghirshman. Bien que le couteau assez érodé ne permette pas de distinguer le haut du vêtement, Mehrâsâ pense qu'il s'agit plus probablement d'un vêtement esquimau, qui enveloppait entièrement le corps, y compris la tête. Elle appuie son interprétation sur la présence de la ceinture qui, selon elle, devait tenir tout l'habit.

En ce qui concerne le vêtement féminin, le premier témoin a été retrouvé sur des poteries sumériennes datant de 6000 ans, où figurent des danseuses. Leur visage est caché par un masque, leurs vêtements sont très ajustés, selon l'usage de l'époque. Elles sont vêtues de jupes dont certaines s'arrêtent au genou, d'autres à la cheville.

Dans l'Antiquité, les luttes incessantes entre les nombreuses peuplades aborigènes du plateau iranien (Elamites, Kassites, Lullubis, Gutis) et de Mésopotamie (Sumériens, Akkadiens, Assyriens, Babyloniens) puis avec les immigrants aryens (Scythes, Mèdes et Perses) expliquent les influences et les échanges d'un peuple à l'autre de cette région sur le plan culturel et, en particulier, sur le plan vestimentaire.

**Les tribus aryennes - Mèdes et Perses**

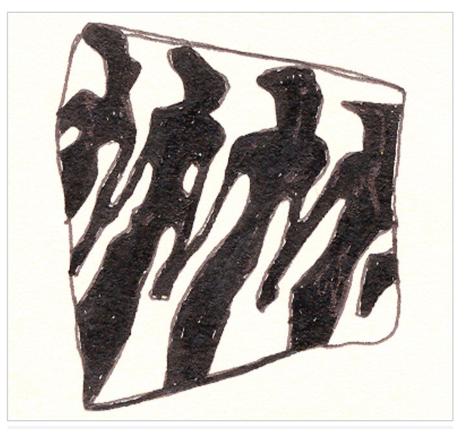
Il semble que le pantalon soit apparu pour la première fois dans l'espace iranien sous l'influence des Mèdes, présents dès 700-600 avant J.-C. Ils le portent, orné de dessins, sous de longues tuniques qui descendent au genou. Les Arabes l'emprunteront ensuite à l'époque de l'arrivée de l'islam en Iran. Les femmes mèdes, comme les hommes, portent le pantalon, les habits des deux sexes ne



▲ *Manche de couteau, Tappeh Sialk (Kâshân), 5e-6e millénaire avant J.-C. – Musée national d'Iran, dessin de la statuette originale*



▲ *Danseuses – Cheshmeh Ali (Rey), 4e millénaire avant J.-C. – Musée du Louvre, dessin de Sialk, Kâshân, Vol. 1, R. Ghirshamn*



▲ *Danseuses avec masque, Tappeh Sialk (Kâshân), 4e millénaire avant J.-C. – Musée du Louvre, dessin de Sialk, Kâshân, Vol. 1, R. Ghirshamn*

différant guère. Elles portent une tiare sur un voile tombant à l'arrière de la tête, comme l'atteste une statuette de terre cuite représentant une femme mède, le

Il semble que le pantalon soit apparu pour la première fois dans l'espace iranien sous l'influence des Mèdes, présents dès 700-600 avant J.-C. Ils le portent, orné de dessins, sous de longues tuniques qui descendent au genou. Les Arabes l'emprunteront ensuite à l'époque de l'arrivée de l'islam en Iran.



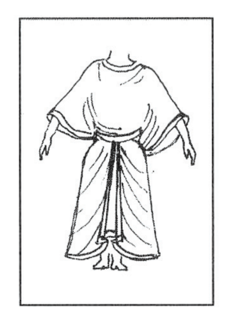
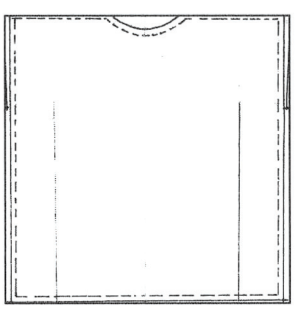
▲ *Statuette en terre cuite de femme mède, 1er millénaire avant J.-C. – Collection Ackerman, d'après: Etude de l'art persan, vol VII, Arthur Pope*

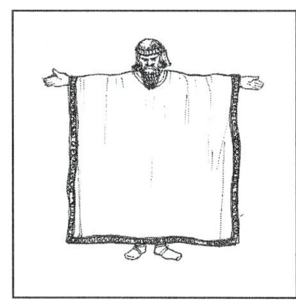


▲ *Coupe grecque – pantalons persans avec dessin en zig-zag – D'après: L'armée presse achéménide, de Duncan Head*

cou bien couvert par un ornement, probablement un collier, mais qui laisse voir son décolleté. Elle porte une robe à manches courtes, qui descend jusqu'aux genoux.

Les Mèdes sont absorbés par l'empire perse achéménide qui règnera sur l'Iran de 559 avant J.-C., jusqu'à la conquête d'Alexandre le Grand en 330 avant J.-C. Une coupe grecque illustre le combat entre deux soldats, l'un grec et l'autre appartenant à l'armée perse achéménide. On peut observer que le Perse porte un pantalon décoré d'un motif en zig-zag et le bonnet phrygien des Mèdes; ce même



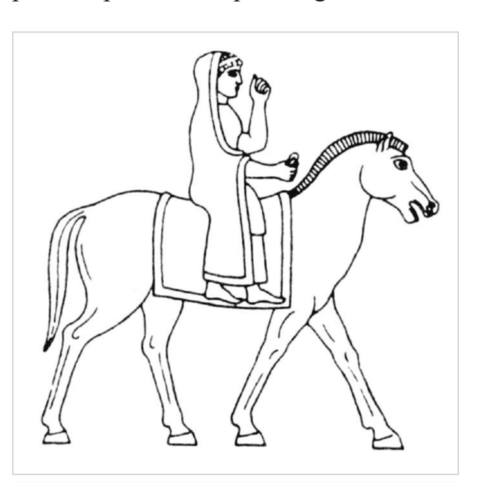
▲ *Costume persan - Dessins de Duncan Head (le premier à gauche est un dessin de Mehrâsâ Gheibi)*

bonnet phrygien devenu, au 19e siècle en Occident, symbole de liberté de la Guerre d'indépendance des États-Unis d'Amérique, de la rébellion des patriotes au Québec et de la Révolution française de 1789.

Les Perses, héritiers de la culture élamite, adoptent les vêtements d'apparat de cette culture, notamment à l'époque de Cyrus le Grand et de Darius, tels qu'on peut encore les voir sur les bas-reliefs de Persépolis où Mèdes et Perses se présentent ensemble devant le Grand Roi.

Les opinions sur le vêtement achéménide diffèrent d'un chercheur à l'autre. Certains pensent qu'il est composé de deux ou trois pièces de tissus cousues entre elles. A l'instar de Duncan Head, spécialiste du monde antique, Mehrâsâ pense que l'habit achéménide, tel qu'on peut le voir dans les reproductions de cette époque, est composé d'un seul grand carré cousu sur les côtés. Elle a pu, en effet, observer qu'un vêtement composé d'une pièce unique, porté sur l'envers du tissu, permet d'obtenir, en jouant sur les plissés, un vêtement qui ressemble tout à fait à celui des Achéménides.

Les Perses achéménides, hommes et femmes, cachent entièrement leur corps, y compris les jambes, conformément au mode de pensée de l'époque. Les femmes de la haute société portent, sous une tiare, un grand voile de soie, aux couleurs vives, enveloppant tout le corps, non pas pour se cacher des regards - les servantes n'en portent pas - mais par élégance. C'est après la conquête de l'islam que les femmes se cacheront derrière cette parure.



▲ *Femme à cheval avec un tchâdor. Bas-relief d'Ergili, Musée d'Istanbul. D'après M.G. Houston: Costume et décoration de l'Egypte ancienne, de la Mésopotamie et de la Perse*

Les Perses, héritiers de la culture élamite, adoptent les vêtements d'apparat de cette culture, notamment à l'époque de Cyrus le Grand et de Darius, tels qu'on peut encore les voir sur les bas-reliefs de Persépolis où Mèdes et Perses se présentent ensemble devant le Grand Roi.



▲ *Femme parthe avec voile et chapeau, 1er siècle après J.-C. Mur peint du temple de Zeus à Doura-Europos. D'après: Le costume de l'Iran ancien, de Ziâpour*

**Les Parthes arsacides (3e siècle avant J.-C. - 3e siècle après J.-C.)**

A partir de l'époque où Alexandre conquiert la Perse - la présence des Grecs en Iran se prolonge sur cent cinquante ans - les Perses adoptent les vêtements grecs. Les Séleucides, qui règnent sur l'Iran depuis la mort d'Alexandre, doivent progressivement laisser la place aux Parthes arsacides, qui, en créant un immense empire, sont en mesure de préserver et même d'imposer leur culture. Issus d'une tribu nomade établie au Khorâssân, au nord-est de l'Iran, les Parthes (Ashkâni) réagissent les premiers contre l'envahisseur en préservant leur propre culture, leurs traditions, donc leurs coutumes vestimentaires, davantage que dans les autres parties de l'Iran. Les Parthes restent cependant sous l'influence culturelle des Grecs. Leur roi Mithridate ne fait-il pas frapper monnaie avec la devise «Ami des Hellènes»?

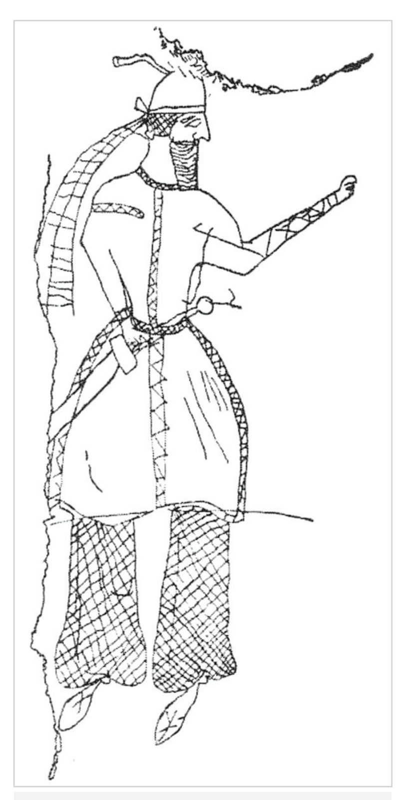
Les femmes sont coiffées d'une tiare et d'un long voile qui couvre tout leur dos, qu'elles relèvent en un geste d'une grande élégance sous la poitrine. Elles portent deux robes superposées. Les seules représentations qui nous sont parvenues concernent les femmes de la haute société, il n'est pas certain que les femmes du peuple aient été habillées de la même manière.

▼ *Sur un bas-relief de Tâgh-e Bostân à Kermânshâh, Mithra et le roi Shâhpour II portent une tunique ajustée sur un pantalon - Photo: Mireille Ferreira*



**Les Sassanides (3e siècle – 7e siècle)**

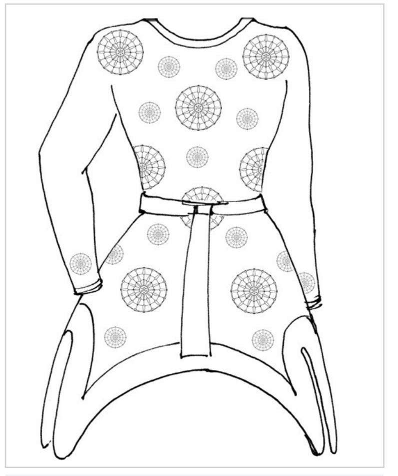
A l'époque sassanide, la dynastie tente de s'affranchir de l'art hellénistique, par réaction à la dynastie précédente des Arsacides, et revient à la culture achéménide. Les vêtements sont raffinés et les parures magnifiques. Hommes et femmes gardent les cheveux longs, les femmes les laissent libres et les hommes les relèvent sur la tête en les coiffant d'une étoffe. Ceux du shâh sont cachés sous une spectaculaire couronne, comme on peut encore le voir sur les bas-reliefs de Kermânshâh, et sur ceux de Naqsh-e Rostam près de Persépolis. Les femmes portent une robe longue très ajustée sous



▲ *Shâpour (frère d'Ardeshir) en tunique, pantalon et tiare. D'après Sokhan review.*



▲ *Le plus ancien costume sassanide, Papak, Persépolis, 5e siècle avant J.-C. D'après: Sokhan review*



▲ *Dessin d'une tunique sassanide*



▲ *Dessin de la cérémonie d'investiture de Narseh par Anâhitâ. Bas-relief de Naqsh-e Rostam – 3e-4e siècle après J.-C. – Mary G. Houston*



▲ *La reine sassanide Azarmidokht portant voile et couronne*



▲ *Femme sassanide portant une tunique longue et ajustée. Bishâpour, 4e siècle après J.-C. – Photographie de la mosaïque conservée au Musée national d'Iran*

une tunique plus large ou bien un pantalon sous une robe plissée, et toujours le voile, pour l'élégance.

**L'arrivée de l'islam en Perse (7e siècle)**

L'Iran sous les Sassanides n'est plus une nation guerrière. Parvenue à un niveau de civilisation d'un grand raffinement, la société sassanide est pacifique et aime jouir de la vie. C'est dans ce contexte que les Arabes, qui n'ont pas encore, à cette époque, atteint ce niveau de civilisation, en profitent pour l'attaquer, apportant avec eux leur nouvelle religion. L'homme de la rue accepte très vite l'islam, porteur d'une société égalitaire, tranchant avec la société sassanide qui est devenue, sous l'influence des mages zoroastriens, très hiérarchisée.

L'islam désapprouve les vêtements de soie qui laissent deviner le corps. L'or est très prisé à cette époque en Iran, même le drapeau iranien est tissé d'or. Quand les conquérants arrivent, ils se saisissent de l'or et des pierres précieuses. Sur ordre du calife Omar, attaché aux principes d'égalité de l'islam, le butin est partagé entre tous.

Sur le plan vestimentaire, des échanges vont s'opérer, phénomène accompagnant classiquement les périodes de conquête. L'Iran se laisse imposer le *hedjâb*, obligeant la femme à se dissimuler sous



▲ *Tenue de femme du début de la conquête musulmane, pantalon bouffant sur longue tunique. Elle semble avoir la tête nue mais la rondeur du visage laisse supposer qu'elle porte une coiffe, genre* maqna'eh, *car c'était le début de l'islam. (Peinture murale, Samarra, 9e siècle après J.-C.)*



▲ *Peinture sur soie, 14e siècle. D'après: Chefs-d'œuvre de l'art persan, Arthur Pope*



▲ *Miniature sur soie. Costumes masculins et féminins des 14e et 15e siècles*

un voile; l'homme délaisse la tunique courte au profit de la tunique longue portée par les Arabes, revenant à l'usage des Achéménides qui la portaient déjà. En retour, l'envahisseur arabe va être influencé par les Iraniens. Il adopte le pantalon sassanide et la haute coiffe typiquement iranienne.

Sur le plan vestimentaire, des échanges vont s'opérer, phénomène accompagnant classiquement les périodes de conquête. L'Iran se laisse imposer le hedjâb, obligeant la femme à se dissimuler sous un voile; l'homme délaisse la tunique courte au profit de la tunique longue portée par les Arabes, revenant à l'usage des Achéménides qui la portaient déjà. En retour, l'envahisseur arabe va être influencé par les Iraniens. Il adopte le pantalon sassanide et la haute coiffe typiquement iranienne.

**Les Samanides (9e et 10e siècles)**

Deux cents ans après l'arrivée de l'islam en Iran, la dynastie iranienne des Samanides, ou Sogdiens, peuple de grande culture, s'oppose aux Arabes. De fait, leur règne correspond à une renaissance de la culture iranienne. C'est l'époque d'Avicenne et de Ferdowsi.

Cependant, sur les documents iconographiques de cette époque, on s'aperçoit que l'islam est passé par là. On peut encore voir les cheveux cachés par une étoffe fine ou un chapeau. Même si cela reste un effet de mode, un signe d'élégance, il y a bien volonté de les couvrir un peu. Le cou des femmes est caché, soit par une écharpe si elles portent un chapeau, soit par une guimpe qui couvre la tête et le cou, ne laissant voir que l'ovale du visage, un peu comme au Moyen-âge en Europe. Les femmes portent des pantalons bouffants et une



▲ *Chapeaux européens et pantalons rentrés dans les bottes (Shâh 'Abbâs et Alam, Musée Rezâ 'Abbâssi, Téhéran, début 17e siècle)*

tunique, des bas, des chaussures, le vêtement est un peu court mais le visage n'est pas caché.

Par rapport à l'époque préislamique, les habits n'ont pas trop changé, seule la guimpe a été ajoutée aux vêtements féminins. Les hommes portent indifféremment les tuniques longues, comme celles portées par les Arabes, ou courtes, à la mode iranienne. Au bain, du 8e au 10e siècles, les hommes se drapent d'un pagne.

Sur des décors muraux, on remarque que les femmes portent des bandes de tissu qui partent de leur coiffe, on voit leurs cheveux et leur cou est dégagé, mais il s'agit de vêtements d'intérieur. A l'extérieur, les femmes se couvraient davantage, elles portaient alors le *maqna'eh* blanc ou le tchador blanc.

Les tissus utilisés après l'arrivée de l'islam sont très beaux, très raffinés.

**Mongols et Ilkhanides (13e siècle-14e siècle)**

A l'époque de la conquête mongole, ministres et gouverneurs sont choisis parmi la population iranienne, les codes vestimentaires de l'islam sont, de fait, moins respectés, jusqu'à ce que l'un des dirigeants ilkhanides décide d'imposer le code vestimentaire islamique qui se généralise. Les tenues féminines, en particulier, sont de plus en plus couvertes.

**Les Safavides (16e siècle – 18e siècle)**

Ce peuple puissant, venu d'Azerbaïdjan, fait du chiisme la religion officielle. C'est l'époque de



▲ *Un homme portant une cape sur son long manteau, chapeau de forme iranienne à laquelle on a ajouté une plume (Mohammad Yousef, 17e siècle)*



▲ *Femme portant* maqna'eh *qui ne montre que l'ovale du visage. Partie d'un décor mural d'époque safavide du palais Tchehel Sotoun (Quarante colonnes) à Ispahan*

nombreux contacts avec l'Occident - voyages de Chardin, Clavijo, Tavernier – qui ont une influence manifeste sur les vêtements iraniens extrêmement raffinés de cette période. Le roi Shâh 'Abbâs est représenté portant un chapeau de fourrure, à la mode européenne. Les femmes portent le *maqna'eh* ou le turban ou encore un minuscule foulard qui laisse voir leurs cheveux et leur cou. Les *tchâdors* sont colorés.

Les récits des voyageurs européens ont, à leur tour, une influence en Europe. Mehrâsâ reproduit dans son livre une miniature représentant des cavalières vêtues de pantalons et portant un *maqna'eh*. Elle pense que la tenue de ces cavalières a inspiré celle des cavaliers européens et que, pour le coup, l'échange, est allé dans l'autre sens.



▲ *Veste de brocard* (colijeh), *règne de Shâh 'Abbâs*



▲ *Partie d'une miniature représentant des cavalières de l'époque safavide jouant au polo*

**Afshâr et Zand (Fin 18e siècle)**

A l'époque de Nader Shâh comme à celle de la dynastie Zand, les vêtements changent peu car c'est la guerre. On est donc moins préoccupés par la manière de se vêtir qu'aux périodes précédentes. Les manteaux des hommes changent



▲ *Voile blanc posé sur une énorme coiffe, pantalon molletonné. Peinture à l'huile. Epoque zand*



▲ *Femme portant une tunique, très échancrée, qui laisse voir son nombril. Epoque zand*

au niveau de la jupe. On assiste à l'évolution des coiffes qui vont aboutir à l'époque qâdjâre.

La grande évolution s'observe, notamment à l'époque zand, au niveau des pantalons des femmes qui tombent très droit et sont molletonnés – pour l'esthétique, et non pour se protéger du froid. Les jupes portées sur les pantalons descendent au genou.

Pour sortir, la femme est voilée mais à l'intérieur, elle porte des petits chapeaux sur lesquels sont cousues des perles, de précieux bijoux et laisse voir quelques détails de son anatomie.

**Les Qâdjars (fin 18e siècle – début 20e siècle)**

Sous les Qâdjars, en matière de vêtements, il convient de distinguer deux périodes: avant et après le règne de Nassereddin Shâh. Durant la première période, les vêtements sont identiques à ceux des périodes précédentes. Puis Nassereddin Shâh, qui fera plusieurs voyages en Europe, sera fortement influencé par les vêtements occidentaux, qui vont devenir à la mode en Iran à partir de cette époque. Les manteaux des hommes deviennent très cintrés à la taille et très amples sous la taille, ce sont les *sardâri* qui font partie de la tenue des militaires.

On raconte souvent que Nassereddin Shâh, en visite à Paris, est tellement enchanté par les ballets de l'opéra, qu'il va, à son retour, imposer aux femmes iraniennes, en particulier à ses nombreuses épouses, de porter une jupe bouffante inspirée du tutu des danseuses, leur faisant une silhouette tout à fait inélégante. En public, les femmes portent, sur cette jupette, un pantalon très large, le *châghchour*. Un voile noir qui descend aux chevilles recouvre le tout,

Nassereddin Shâh, qui fera plusieurs voyages en Europe, sera fortement influencé par les vêtements occidentaux, qui vont devenir à la mode en Iran à partir de cette époque. Les manteaux des hommes deviennent très cintrés à la taille et très amples sous la taille, ce sont les sardâri qui font partie de la tenue des militaires.

achevant de rendre informe les silhouettes féminines. Pour les mariages, les femmes portent un tchador blanc. C'est à cette période qu'un trait de *khôl* commence à relier les deux sourcils des femmes iraniennes.



▲ *Femme qâdjâre avec* châghchour *et* roubandeh



▲ *Mohammad Khan Qâdjâr le premier qâdjâr. Peinture murale du pavillon de Fath Ali Shâh à la faculté d'agriculture de Karaj (photo: Mireille Ferreira)*

Mehrâsâ ne peut expliquer pourquoi, à l'époque qâdjâre, alors que les rois voyagent à l'étranger et ont des contacts avec l'Occident, la tenue des femmes s'islamise. Depuis les Safavides, toutes portent le voile (*roubandeh*) qui cache le visage, ne laissant qu'une fente pour les yeux. ■

Je remercie Madame Mehrâsâ Gheibi de m'avoir fait partager longuement sa connaissance de ce vaste historique du vêtement iranien, au cours de quelques entretiens chez elle à Téhéran. Je remercie également mon amie Madame Agnès Sharonizadeh, qui a grandement facilité ma compréhension de ces explications.

1. Mehrâsâ Gheibi a également écrit un ouvrage intitulé "35 000 sâl târikh-e zivarâlât-e aghvâm-e irâni" (35 000 ans d'histoire des ornements des peuples iraniens), qui sort actuellement dans les librairies iraniennes.

# Les habits des Iraniens

Djamileh Zia

**Peyman Matin est l'auteur d'un petit livre intitulé *Poushâk-e Irâniân* (Les habits des Iraniens) édité par le Bureau des Recherches Culturelles (*Daftar-e Pajouhesh-hâye Farhangui*) du Ministère de la Culture de l'Iran. L'auteur relie les changements vestimentaires avec les évènements historiques qui ont influencé la vie des Iraniens, puis conclut que contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, les éléments principaux des vêtements des Iraniens n'ont pas beaucoup changé depuis des millénaires sauf peut-être au cours du XXe siècle.**



▲ *Tableau en tissu de velours, tissé au XVIIe siècle à Yazd*

Dans l'introduction du livre, l'auteur rappelle que le vêtement fait partie des besoins essentiels de l'être humain, au même titre que la nourriture et l'habitat. Les habitudes vestimentaires dans chaque société sont liées à des facteurs multiples tels que le climat et l'environnement naturel, les croyances culturelles et religieuses de la société en question, les différences entre les classes sociales, l'influence des autres cultures. Tous ces facteurs sont à prendre en compte dans l'évolution des habitudes vestimentaires des Iraniens. Les ethnologues et les sociologues considèrent de plus en plus que les vêtements sont un langage symbolique véhiculant des messages sur les spécificités culturelles ou les croyances des groupes humains, messages qu'il faut décoder. Une autre caractéristique des habitudes vestimentaires des Iraniens est le «message politique» qu'elles véhiculent et ont véhiculé au cours de l'histoire mouvementée de l'Iran.[1] Pour l'auteur, ne pas avoir une connaissance précise des évènements historiques, des motivations et des croyances des gens, a souvent abouti à des erreurs dans l'interprétation du «langage vestimentaire» des Iraniens.

Les trois premiers chapitres du livre sont consacrés à la description des habits des hommes et des femmes iraniens durant l'Antiquité, les dix premiers siècles islamiques, et la période moderne puis contemporaine. Les documents utilisés pour ces descriptions sont, pour la période antique, les images gravées sur les monuments historiques (par exemple les bas-reliefs de Persépolis), les statues et les sceaux, les dessins et les miniatures pour les siècles suivants, les photos et les films pour la période contemporaine, ainsi que les témoignages laissés par les historiens ou voyageurs étrangers au cours des époques historiques différentes. L'auteur évoque les changements survenus dans les styles vestimentaires après les conquêtes successives de l'Iran. L'influence des modes vestimentaires des conquérants sur les vêtements des Iraniens est visible

après la conquête d'Alexandre et le règne des Grecs en Iran de 330 à 150 av. J.-C., de même qu'après la conquête des musulmans au VIIe siècle et des Mongols au XIIIe siècle. Par exemple, lors du règne des Mongols en Iran, les vêtements des hauts-dignitaires et des militaires iraniens ont pris des formes proches de ceux des Chinois. Par contre au cours du règne des Safavides, les formes vestimentaires des Iraniens se sont éloignées de ceux des Chinois et se sont rapprochées des styles typiquement iraniens. L'auteur évoque également la qualité des tissus fabriqués en Iran au cours des périodes préislamique et islamique.

C'est à l'époque de Fath 'Ali Shâh Qâdjâr que peu à peu, les vêtements de style occidental tels que le pantalon droit avec un ruban cousu sur le côté, le frac et la cravate commencent à être portés par les Iraniens. L'auteur précise que les changements des habitudes vestimentaires des Iraniens ont été importants à partir du début du XXe siècle. Les décisions des régimes politiques du XXe siècle font de la période contemporaine une époque sans précédent dans l'histoire des vêtements en Iran. Par exemple, en 1928, Rezâ Shâh Pahlavi a rendu obligatoire pour les hommes le port de vêtements occidentaux et un chapeau conique (que les gens ont appelé «le chapeau pahlavi»). En 1935, Rezâ Shâh a interdit aux femmes le port du voile dans les espaces publics. Et sous la République islamique, les femmes sont légalement obligées de porter des vêtements couvrant leurs cheveux et leur corps (sauf le visage et les mains).

Le quatrième chapitre du livre est consacré aux vêtements des Iraniens non musulmans (les zoroastriens, les juifs et les arméniens) qui vivent en Iran depuis des millénaires. Une partie du chapitre est consacrée à la description des vêtements spécifiques des cérémonies religieuses. Par ailleurs, l'auteur précise qu'au cours de la plupart des périodes historiques, il n'y avait aucune différence entre les habitudes vestimentaires des Iraniens quelles que soient leurs croyances religieuses. Mais il existe certaines périodes historiques au cours desquelles le pouvoir politique a utilisé le vêtement pour discriminer les Iraniens. En particulier, après la conquête de l'Iran par les Arabes musulmans, ceux-ci ont mis en place une loi interdisant aux Iraniens non musulmans de porter des vêtements ressemblant aux habits des musulmans afin de pouvoir facilement les distinguer. Cette loi était encore en

> Une autre caractéristique des habitudes vestimentaires des Iraniens est le «message politique» qu'elles véhiculent et ont véhiculé au cours de l'histoire mouvementée de l'Iran.

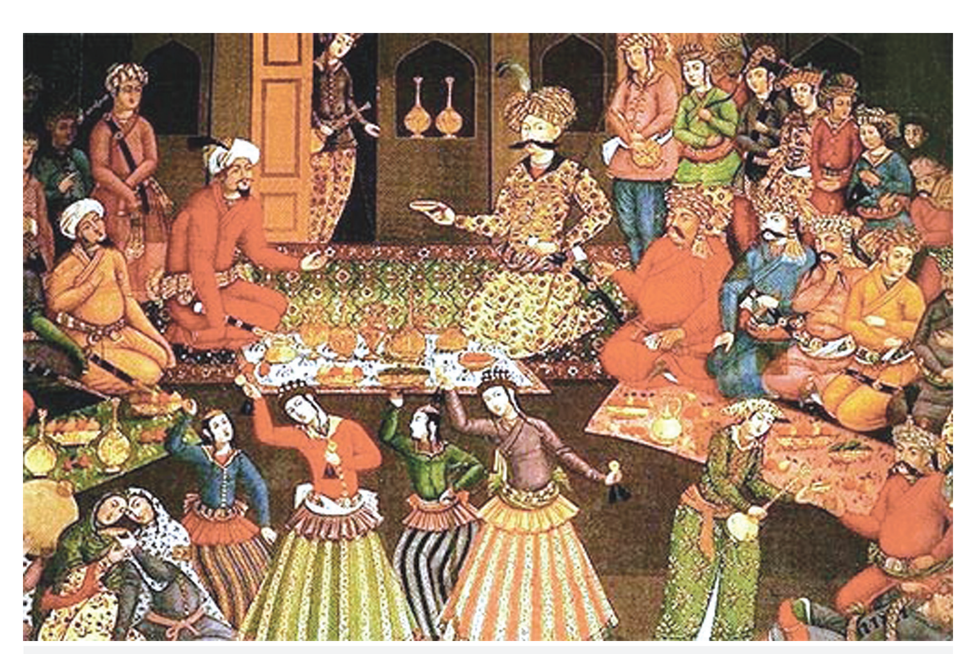


▲ *Couverture de* Poushâk-e Irânân *(Les habits des Iraniens), écrit par Peymân Matin*

vigueur au IIIe siècle de l'Hégire puisque sous les califes abbassides, les Iraniens non musulmans (hommes et femmes) étaient obligés de porter en public un vêtement jaune; de plus, les hommes devaient porter une ceinture spécifique.[2]

> En Iran, les hommes et les femmes ont toujours eu la tête couverte (par un chapeau et/ou un châle ou un grand foulard) depuis l'Antiquité jusqu'au XXe siècle. Le tchador n'est donc pas apparu avec l'islamisation de l'Iran, puisque les Iraniennes portaient au cours de la période préislamique un grand châle ou un grand foulard par-dessus leurs vêtements.

Dans le dernier chapitre, l'auteur met l'accent sur les points communs entre les vêtements des Iraniens au cours des différentes périodes historiques et remarque qu'en Iran, les vêtements des hommes et des femmes se ressemblent beaucoup depuis des millénaires. Par exemple, en Iran, les hommes et les femmes ont toujours eu la tête couverte (par un chapeau et/ou un châle ou un grand foulard) depuis l'Antiquité jusqu'au XXe siècle. Le tchador n'est donc pas apparu avec l'islamisation de l'Iran, puisque les Iraniennes portaient au cours de la période préislamique un grand châle ou un grand foulard par-dessus leurs vêtements. Nous voyons cette habitude vestimentaire encore aujourd'hui chez les Iraniennes et les Iraniens qui vivent loin des grandes villes et portent les vêtements traditionnels de leur région. Trois autres éléments ont été constamment présents dans les vêtements des hommes et des femmes iraniens, depuis des millénaires jusqu'à nos jours: ce sont le pantalon (qui avait attiré l'attention des historiens grecs), une longue chemise descendant souvent jusqu'aux genoux,



▲ *Fresque dessinée sur le plafond du Palais Tchehelsotoun à Ispahan, représentant un banquet royal dans lequel le roi Shâh 'Abbas Ier Safavide (assis en haut à droite) reçoit le roi du Turkestan (assis en haut à gauche). Le vêtement de Shâh 'Abbas Ier est d'un tissu broché d'or, fabriqué par le maître tisserand Ghiâseddin Ali Naghshband Yazdi*

et un gilet ou une tunique par-dessus la chemise. Ce sont les détails qui ont changé selon les époques, par exemple la forme du col ou de la manche, les décorations, la largeur du châle ou la façon de l'enrouler, les boutons, etc. Pour l'auteur, il y a donc une continuité dans le style vestimentaire des Iraniens depuis des millénaires; ainsi, les vêtements «traditionnels ou folkloriques» que portent aujourd'hui les gens qui habitent dans les différentes régions de l'Iran ressemblent aux vêtements que les Iraniens portaient dans le passé. Mais pour l'auteur, il existe des zones d'ombre à propos des habitudes vestimentaires des Iraniens, car les informations disponibles sur les vêtements des siècles derniers concernent surtout la classe dominante ou les riches. Est-ce que les gens simples portaient des vêtements qui ressemblaient à ceux des dirigeants avec moins d'ornementations, ou est-ce qu'ils avaient des vêtements différents? L'auteur précise qu'il y a également très peu d'informations à propos des vêtements des Iraniennes pour toutes les périodes historiques.



▲ *Peinture à l'huile de l'époque qâdjâre représentant un prince qâdjâr et son valet. Le prince porte un chapeau, un manteau et une ceinture incrustés de pierres précieuses. Le valet porte un chapeau en feutre et un manteau sans ornementation.*

L'auteur conclut le livre en mentionnant trois facteurs qui semblent essentiels dans la façon de s'habiller des Iraniens aujourd'hui: l'influence des croyances religieuses, la tradition vestimentaire des Iraniens depuis des millénaires (qui est encore manifeste dans les choix vestimentaires des habitants des régions éloignées des grandes villes) et l'influence du style vestimentaire qui existe actuellement dans le monde entier. ■

1. Cet aspect politique est lié, entre autres facteurs, aux lois concernant l'obligation de porter un genre particulier d'habit pour les femmes, ou les hommes, ou les communautés iraniennes non musulmanes, qui ont été en vigueur au cours de certaines périodes historiques.

2. Les lois discriminatives concernant les vêtements des juifs iraniens ont existé également sous les Seldjoukides, sous Shâh 'Abbâs safavide, et sous les Qâdjârs. Sous les Seldjoukides, les Iraniennes juives devaient porter des chaussures différentes à chaque pied. Sous Shâh 'Abbâs safavide, les Iraniens juifs devaient porter un chapeau formé de onze parties dont chacune avait une couleur différente et devaient enrouler un tissu rouge autour de leur chapeau; les Iraniennes juives devaient coudre plusieurs petites clochettes à leur tchador. Sous les Qâdjârs, les Iraniennes juives devaient porter un *rouband* noir alors que le *rouband* des Iraniennes musulmanes était blanc. *Rouband* est le nom du tissu qui couvre le bas du visage. Pour plus de détails, cf. Matin, Peyman, *Poushâk-e Irânián* (Les habits des Iraniens), Ed. *Daftar-e Pajouhesh-hâye Farhangui*, 1383 (2004), pp. 77-87.

**Source bibliographique:**

Matin, Peymân, *Poushâk-e Irânián* (Les habits des Iraniens), Ed. *Daftar-e Pajouhesh-hâye Farhangui*, 1383 (2004).

# Comment s'habillaient les Iraniens? Du troisième millénaire av. J.-C. à l'avènement de l'islam

Afsâneh Pourmazâheri

La façon dont s'habillaient les habitants de la Perse antique il y a plusieurs millénaires est une question sur laquelle se sont penchés de nombreux chercheurs. La vieille histoire de la Perse est souvent partagée en deux blocs historiques distincts: celle d'avant islam et d'après islam. De la première période, celle précédant l'entrée d'éléments culturels arabes en Iran, nous ne disposons que de peu de données historiques et culturelles. Ce qui sert de données de base aux chercheurs spécialistes de cette époque est majoritairement des renseignements sur la vie de la cour, de la famille royale, des courtisans, des religieux et des personnalités de premier plan. D'autre part, des informations fournies par de grands historiens comme Hérodote, Xénophon et Diodore de Sicile ne s'avèrent ni assez exhaustives ni, parfois, vraisemblables. Cependant, les vestiges découverts à la suite de fouilles archéologiques, notamment des gravures, motifs et images sur divers poteries, vases, sceaux et quelques tissus et joyaux nous donnent de précieux renseignements à ce sujet.

La période préislamique ou l'antiquité persane se découpe en quatre étapes historiques importantes dont on analysera les particularités étape par étape dans le domaine de l'habillement. Cette longue ère, allant de la fin du IVème millénaire av. J.-C. à la conquête arabe sous le roi Yazdgerd III par le deuxième calife 'Omar en 642, couvre ainsi les périodes élamite, mède, achéménide, arsacide et sassanide. La fin de cette époque marque notamment le déclin de la religion zoroastrienne et le crépuscule de l'empire perse, ainsi que l'avènement d'une nouvelle ère musulmane entraînant un changement radical des valeurs traditionnelles perses.

**Les Elamites**

Les traces des premières occupations humaines en Iran remontent à l'âge paléolithique inférieur, notamment dans le Baloutchistan actuel au sud-est de l'Iran. On estime que ces traces remontent à près de 800 000 ans. A l'époque mésolithique, dans le nord-ouest de l'Iran, au long de la mer Caspienne, des vestiges démontrent l'existence d'une économie et d'un système d'échange des biens. L'agriculture remonte à l'époque néolithique, notamment dans la vallée de Gorgân et au centre du pays notamment à Kâshân, avec l'illustre exemple de la civilisation Sialk. L'âge de cuivre chez les habitants de Khouzestân et la civilisation de Jiroft dans la vallée de Harir-Roud près de la ville actuelle de Kermân sont chacune des porte-drapeaux des 4ème et 3ème millénaires av. J.-C. en Iran. Ce n'est qu'au début du 3ème millénaire av. J.-C qu'apparaît la civilisation élamite, succédant à la civilisation proto-élamite, dans le sud-ouest de l'Iran. Cette grande civilisation perse fut à son tour en proie à des rivalités constantes avec ses voisins, des Babéliens et des Assyriens.

A la suite des fouilles archéologiques réalisées par des archéologues français, notamment Jacques de Morgan et Robert de Mecquenem entre 1897 et 1946 dans les régions de l'ouest et du sud-ouest de l'Iran, les chercheurs ont découvert différents objets précieux dans des profondeurs diverses datant de la puissante civilisation élamite. Le territoire élamite, d'après les documents de l'époque, était délimité par le fleuve Tigre à l'ouest, par l'actuelle province de Fârs à l'est, par les régions limitrophes de Hamadân au nord et par le golfe Persique au sud.[1]

Bien que la langue, l'écriture, la religion et même les rituels aussi bien que les coutumes des Elamites les distinguaient de leurs voisins de l'époque, les Sumériens et des Akkadiens, ils avaient cependant beaucoup de traits culturels en commun. Cette ressemblance a rendu la tâche difficile voire impossible aux experts qui tentaient de les différencier. D'après les résultats des fouilles, on a pu distinguer trois étapes distinctes de l'époque élamite, dont la première les rapproche de la culture akkadienne et sumérienne, et les deux autres de la culture babélienne et assyrienne.[2]

L'habitat naturel du territoire élamite et de ses alentours se situait généralement dans les régions montagneuses et forestières. On y imagine également de nombreuses rivières, des affluents et de vastes plaines. Le climat était chaud et sec et la température atteignait parfois cinquante degrés, un climat comparable au Khouzestân actuel. A proximité d'un tel climat, les altitudes de Kurdestân et de l'Azerbaïdjan actuel jouissaient du climat frais des chaînes montagneuses de Zagros.

Dans de telles conditions climatiques, le milieu naturel offrait divers choix pour se vêtir. Parmi les plantes, du chanvre, notamment sa tige, et parmi les animaux, la toison des moutons constituaient les matières premières des vêtements de l'époque.[3] Il est évident qu'en des saisons plus fraîches, ils utilisaient des tissus plus chauds dont les chercheurs ignorent toujours la nature. Les hommes, torse nu, ne portaient qu'une sorte de jupe longue qu'ils nouaient au niveau de la taille. La grande majorité portait la barbe et les cheveux longs, et certains, moins nombreux cependant, se rasaient entièrement.[4] Quant aux femmes, elles

Des informations fournies par de grands historiens comme Hérodote, Xénophon et Diodore de Sicile ne s'avèrent ni assez exhaustives ni, parfois, vraisemblables. Cependant, les vestiges découverts à la suite de fouilles archéologiques, notamment des gravures, motifs et images sur divers poteries, vases, sceaux et quelques tissus et joyaux nous donnent de précieux renseignements à ce sujet.



▲ *Homme de l'époque mède portant un pantalon serré dont le bas est rentré dans des chaussures, dessin réalisé sur une feuille d'or*



▲ *Hommes perses vêtus de chemises à manches longues et plissées, de longues jupes plissées, de chaussures basses et de chapeaux*

portaient une longue toge qui leur couvrait les épaules jusqu'aux genoux tout en laissant l'épaule et la main droite nues. Elles avaient les cheveux longs qu'elles tressaient et enroulaient autour de leur tête. Les plus fortunées portaient des robes colorées et brillantes.[5] Les

Les plus nantis se permettaient de porter des bijoux plus luxueux en or ou en argent. Des pierres précieuses étaient également en vogue à l'époque, particulièrement celles qui avaient plus de luminosité comme le lapis-lazuli et l'obsidienne.

accessoires étaient utilisés aussi bien chez les hommes que chez les femmes, notamment des boucles d'oreilles et des colliers. Les plus nantis se permettaient de porter des bijoux plus luxueux en or ou en argent. Des pierres précieuses étaient également en vogue à l'époque, particulièrement celles qui avaient plus de luminosité comme le lapis-lazuli et l'obsidienne.[6]

### Les Mèdes et les Achéménides

Au VIIème siècle av. J.-C., les Mèdes, ensemble de tribus qui habitaient dans le nord-ouest de l'Iran, prirent le pouvoir et se libérèrent du joug des Assyriens en 612 av. J.-C. en assiégeant Ninive. A ce moment-là apparut Cyrus Ier, roi d'Anshan et fils d'Achéménès, fondateur de l'Empire perse qu'il nomma «achéménide». C'était une immense dynastie s'étendant de l'Inde à l'Egypte. Gérant un territoire gigantesque et possédant un pouvoir extraordinaire, les Achéménides étaient toujours considérés les gouvernants de l'âge d'or de ce territoire et dont les capitales comme Pasargades, Persépolis, Suse et Ecbatane réveillent chez chaque iranien la nostalgie d'un pouvoir perdu. Ce grand empire vit son déclin sous Xerxès Ier et subit une chute définitive sous Darius III, à la suite de l'invasion par Alexandre en 330 av. J.-C.

Les Mèdes et les Achéménides étaient indoeuropéens, mais il existe des polémiques concernant leur lieu d'origine et d'installation sur la plaine iranienne. Leur nom fut remarqué pour la première fois dans les bas-reliefs assyriens appartenant au IXème siècle av. J.-C.[7]

La contiguïté culturelle et sociale fait qu'il est difficile aujourd'hui de connaître leurs coutumes vestimentaires respectives. D'après certains historiens, ce fut les Perses qui s'assimilèrent aux Mèdes notamment dans le domaine de l'habillement. Ce qui est néanmoins indiscuté est que les Mèdes portaient des vêtements plus serrés avec des coutures moins sophistiquées. Contrairement à ces derniers, les Perses préféraient des

vêtements plissés et plus lâches avec une combinaison attirant l'attention. Selon certains historiens, les tenues mèdes étaient favorables aux conditions climatiques plus froides et convenaient pour faire de l'équitation. D'autres sont d'avis que les Mèdes portaient des vêtements en cuir puisqu'ils n'ont pas remarqué la figuration de tissus plissés dans les bas-reliefs mèdes. Pourtant, des désaccords existent sur ce point. De même, les habits larges et plissés des Perses sont considérés comme portés dans le contexte d'un climat chaud et sec.[8] Xénophon décrit la couleur des vêtements mèdes comme étant violâtre[9] et évoque les coutumes antiques des Perses selon lesquelles on reconnaissait et distinguait trois couches sociales sur la base de leurs vêtements. Ainsi, les guerriers étaient en rouge, les prêtres en blanc et les paysans en bleu. D'ailleurs, la robe tricolore (blanc, bleu, rouge) du roi perse, symbole de sa domination sur les trois communautés sociales, est une preuve confirmant cette hypothèse.[10]

Une sorte de chapeau rond et simple, utilisé par les supérieurs mèdes et dont l'origine remonte à la Mésopotamie élamite, demeure utilisé aujourd'hui par le peuple bakhtiâri dans la province de Fârs.[11] Un autre type de chapeau feutré en soie ou en cuir est également considéré être originaire de l'est de l'Iran. Les soldats mettaient de larges bandes autour la tête couvrant les cheveux, remplacées chez leurs supérieurs par des chapeaux coniques à raie appelés *Kirbâsiâ* d'après Hérodote.[12] La simarre mède que l'on mettait sur le dos était d'une étoffe rougeâtre ou violâtre (couleur favorite des Perses) ornée de motifs d'animaux et de végétaux, notamment de dessins de lions, de bourgeons de liseron et de cercles centripètes parfois brodés de rouge.[13] Xénophon rapporte que les toges offertes par Cyrus le grand aux nobles étaient surtout noires, violettes, épine-vinette ou orange foncé. Les Iraniens de l'époque portaient diverses sortes de pantalons. Ce qui intéresse aujourd'hui les historiens est le fait que les pantalons étaient colorés et que les Grecs les avaient nommés *AnaksiRidiks*.[14] Les dessins des Perses retrouvés dans le tombeau d'Alexandre (aujourd'hui à Istanbul) présentent ces derniers en habits élégants et revêtant de beaux pantalons colorés parfois ornés de motifs floraux. Quant aux chaussures de cette époque, elles étaient courtes et simples, avec trois ou quatre lacets et une bretelle en cuir, ou bien hautes telles des bottes et montant parfois jusqu'aux genoux, avec les bouts relevés et des lacets au-dessus.[15] Sur les bas-reliefs de Persépolis, les rois achéménides sont représentés avec des chaussures et des lacets entièrement rouges.[16]

Nous ne disposons que de très peu d'informations concernant les habits des



▲ *Hommes mèdes portant de longs manteaux, des tuniques avec ceinture, et des chapeaux*



▲ *Deux modèles de vêtements perses: le haut se ferme au niveau de la taille et laisse apparaître le torse*

femmes mèdes et achéménides mais d'après les rares sources qu'on a pu analyser, on a pu remarquer un grand nombre de similitudes entre les vêtements féminins et masculins. Pourtant, en se basant sur les statues, les poteries, les motifs des tissus et des inscriptions, on peut distinguer des robes longues, des manches courtes et des jupes à franges.[17] Les motifs des femmes perses représentées sur le tapis Pazirik mettent en lumière des femmes en habits plissés (que l'on a remarqués également chez les hommes mèdes et perses) avec un voile ressemblant à une sorte de *tchâdor* court et fin et une jupe mi-ronde avec des chaussures ressemblant à celles des hommes. Elles avaient, dans la quasi majorité des photos, des cheveux tressés et ornés.[18]

**Les Parthes**

Les Parthes étaient d'origine aryenne (comme leurs prédécesseurs mèdes et perses) et s'étaient installés dans les régions orientales de l'Iran, c'est-à-dire près du Khorâssân actuel et dans le voisinage des Scythes. L'organisation et les fonctions sociales des Parthes n'étaient pas très différentes de ceux de leurs ancêtres mais étant loin de Babel et de l'Assyrie, ils n'avaient pas assimilé les traits culturels de ces derniers. Par contre, ils étaient plus habitués aux coutumes, rituels, écriture et langue des Scythes, leurs voisins de l'est. En outre, succédant aux Séleucides (descendants d'Alexandre), ils étaient fortement influencés par un grand nombre d'éléments helléniques notamment dans le domaine des croyances, de l'art, et du mode de vie en général.[19]

Pourtant, ils s'habillaient à la manière des Achéménides et la plupart des gens du peuple portaient alors des pantalons et des vestes à manches qui ressemblaient aux costumes d'aujourd'hui. Les pantalons parthes sont connus pour être amples et plissés. Leurs chaussures montant jusqu'à la cheville étaient conçues pour protéger le turfiste durant la course. Parmi les vêtements remarquables de cette époque, on peut évoquer un tissu serré couvrant le buste qui se fermait par le devant et se portait avec une tunique à la fois large et cintrée. Il faut également noter que les Parthes n'étaient pas des adeptes de couleurs, contrairement aux Achéménides.[20] Les femmes Parthes portaient des robes larges, plissées, touffues et longues jusqu'aux chevilles ainsi que des robes fines et courtes portées par-dessus les premières. Elles portaient également un foulard de couleur blanche ou violette et des chaussures semblables à celles des hommes.[21]



▲ *Modèle de vêtement de femme perse*

### Les Sassanides

En 226 ap. J.-C., l'un des descendants de Sâsân, prêtre de Fârs, Ardeshir Pâpakân vainquit le dernier des Parthes, assiégea Ctésiphon et fonda la dynastie sassanide. Les documents de cette époque mettent en lumière les détails historiques plus clairement qu'auparavant. C'est une période décisive de l'histoire de l'Iran puisqu'ils consolidèrent l'unité du pays et centralisèrent le pouvoir, contrairement au système féodal des Parthes. La religion zoroastrienne fut reconnue comme la religion étatique et officielle du pays et connut une période faste. A cette même époque, les Sassanides et les Romains étaient en guerre perpétuelle, ce qui explique aussi les interactions culturelles entre les deux pays. Malgré les changements radicaux de cette époque, le mode de vie des couches populaires de la société ne changea pas. Ceci provoqua un écart social de plus en plus profond entre les couches populaires et le reste de la société. La hiérarchie sociale était ainsi organisée: d'abord les prêtres et les guerriers ensuite les secrétaires, les astrologues, les poètes et les médecins, et enfin les paysans et les artisans.[22] L'impact des prêtres était alors considérable et les rituels religieux se réalisaient avec somptuosité et minutie. Etant donné qu'à l'époque, l'Iran était la seule voie reliant l'Orient et l'Occident, et par conséquent le seul médiateur du commerce entre la Grèce, la Mésopotamie, l'Asie mineure d'un côté et la Chine, l'Inde, l'Asie centrale de l'autre, il jouissait d'une situation stratégique particulière. Hassan Pirnia écrit ainsi à ce sujet: «*L'une des exportations principales de l'Iran était ses tissus à couleurs et à motifs fort divers. On pourrait notamment parler des motifs floraux et animaux qui étaient très réputés à l'époque. Des étoffes dorées étaient également très en vogue. Des textiles en*



▲ *Femme de l'époque parthe (Palmyre, Syrie), portant une sorte de turban et un* tchâdor *au-dessus, ainsi qu'une robe ample et plissée, et des bijoux*



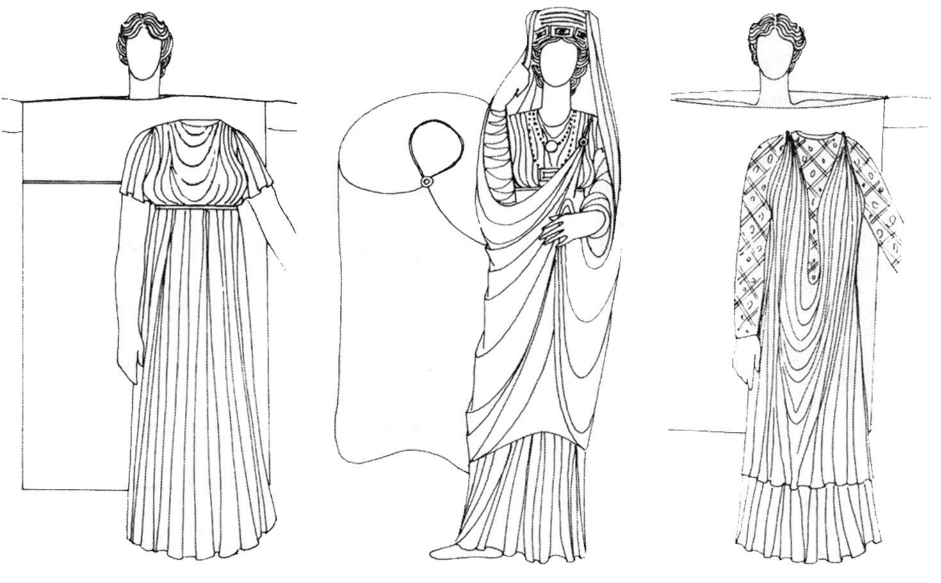
▲ *Hommes de l'époque parthe (Palmyre, Syrie) portant des tuniques ornées et plissées*

*soie, en plume, en velours, dorés, etc. venaient également à l'aide du commerce persan…»*[23]

Les tissus étaient ornés de motifs géométriques, imprimés ou brodés parfois de fils dorés. D'après Harper, spécialiste des vêtements sassanides, on y remarquait également des dessins d'oiseaux, ainsi que des motifs répétés autour d'une certaine forme, par exemple un oiseau dans un cadre comportant des losanges, le dessin d'un cœur seul ou accompagné de fleurs aux quatre coins, ou encore des animaux comme le sanglier, des oiseaux, et des êtres mythiques.

L'un des éléments distinctifs des habits sassanides était une tunique longue jusqu'aux genoux, raide et épaisse qui se portait au-dessus du pantalon.[24] Les chapeaux de l'époque étaient ronds ou longs; ils descendaient parfois jusqu'au cou et étaient ornés de rubans fins se nouant et décorant ainsi le chapeau.[25] Pour les jambes, l'usage de bandes autour des chevilles jusqu'aux cuisses qui s'attachaient à la tunique à l'aide d'un bouton étaient très à la mode.[26] Parmi les couleurs favorites des Sassanides figuraient le rose, le bleu ciel et le vert.[27] La tenue féminine était une tunique longue avec ou sans manches, simple ou cintrée sous les seins.[28] Les femmes sassanides portaient de longues robes leur couvrant entièrement les pieds, c'est pourquoi nous ne disposons que de très peu d'informations à propos de leurs chaussures. Leur coiffure était plutôt simple: une queue de cheval ou un chignon derrière ou en haut de la tête, et parfois des tresses des deux côtés de la tête.[29]

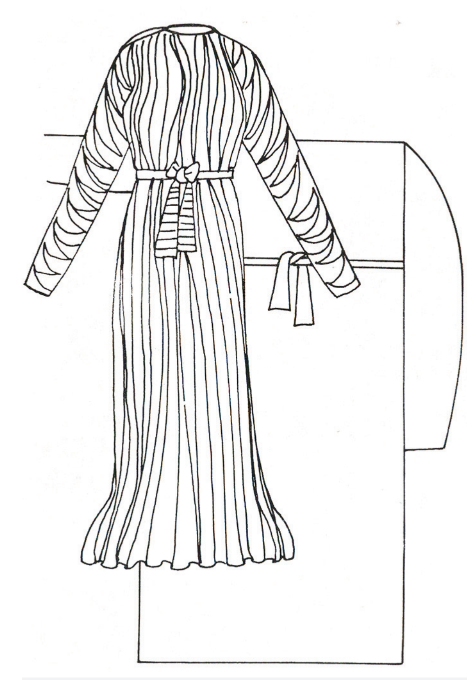
Les tissus étaient ornés de motifs géométriques, imprimés ou brodés parfois de fils dorés. D'après Harper, spécialiste des vêtements sassanides, on y remarquait également des dessins d'oiseaux, ainsi que des motifs répétés autour d'une certaine forme, par exemple un oiseau dans un cadre comportant des losanges, le dessin d'un cœur seul ou accompagné de fleurs aux quatre coins, ou encore des



▲ *Modèles de vêtements à l'époque parthe*

animaux comme le sanglier, des oiseaux, et des êtres mythiques.

Après les Sassanides, une nouvelle ère commença dans l'histoire de la Perse: celle de la conquête musulmane au VIIème siècle. A la suite de cet événement, l'ensemble des valeurs culturelles, sociales et artistiques connut de profonds changements, et naturellement les règles vestimentaires ne furent pas une exception. Une chose est néanmoins restée inchangée jusqu'à aujourd'hui, qui est ce que l'on pourrait appeler «l'iranité» de l'identité culturelle. Au fond de tout changement, derrière chaque nouvel apport culturel, à côté de tous les motifs et couleurs, on retrouve toujours l'identité iranienne qui continue à imprimer sa marque particulière aux changements et influences extérieures, identité transformée mais jamais disparue. ■



▲ *Modèle de robe de femme à l'époque sassanide*

1. Pirnia, 1983, p. 15.
2. *Ibid*, p. 17.
3. Chisholm, R., 1991.
4. Roaf, M., 1990.
5. Landau, E., 1997.
6. *Ibid.*
7. Pirnia, 1983, p. 57.
8. Ziâpour, 1970, p. 30-44.
9. *Ibid*, p. 66.
10. Hinz, W., 1969, p. 61.
11. *Iranica*, 1992, tome 5, p. 728.
12. *Ibid.*
13. *Ibid*, pp. 732-735.
14. *Ibid*, p. 733.
15. *Ibid*, p. 735.
16. *Ibid.*
17. Ziâpour, 1970, p. 51.
18. *Iranica*, 1992, Tome 5, p. 736.
19. Ziâpour, 1970, p. 117.
20. *Iranica*, 1992, tome 5, p. 738.
21. *Ibid,* p. 739.
22. Pirnia, 1983, p. 380.
23. *Ibid*, 1383, p. 407.
24. Hermann, G., 1969, p. 68.
25. *Iranica*, 1992, tome 5, p. 745.
26. Hermann, G., 1969, p. 370.
27. Ziâpour, 1970, p. 110.
28. *Iranica*, 1992, tome 5, p. 741.
29. Harper, 1960, p. 61.

**Bibliographie :**

- Harper, Prudence, O., *Art of Sasanian empire and the Islamic world*, Lieden, 1960.
- Hermann, G., *The Darabgird Relief-Ardeshir or Shapur? A discussion in the context of Early Sasanian sculpture*, Iran 7, 1969.
- Hinz, W., *Alliransischefunde und forschungen*, Berlin, 1969.
- Landau. E., *The Summerians*, The Brook Field, CT, The Mille Brook Press, 1997.
- Pirnia, Hassan, *Irân-e bâstâni* (L'Iran antique), Doniâ-ye ketâb, Téhéran, 1983.
- Roaf, M., *Cultural Atlas of the Mesapotamia and the ancient near east*, New York, 1990.
- Ziâpour, Jalil, *Poushâk-e zanân-e Irân* (Vêtements des femmes iraniennes), Téhéran, éd. Du Ministère de la culture et de l'art, 1970.
- Encyclopaedia Iranica, éd. Yarshater. E., *Clothing, costa, mesa*, California, tome 5, 1992.

# Les évolutions de la mode vestimentaire des Perses, de l'époque des califats arabes au règne de la dynastie mongole des Timourides

Babak Ershadi

*Il est d'usage de tracer des frontières précises entre les différents aspects de la vie sociale et culturelle de l'Iran, en prétendant pouvoir nettement séparer les deux périodes d'avant et d'après l'islamisation du pays. Cependant, cette démarcation semble arbitraire et n'est pas liée à l'observation des faits et des règles en ce qui concerne les évolutions intellectuelles, mentales et sociales, qui se produisent après l'arrivée d'une nouvelle religion: la vie d'une société ne se bouleverse pas soudainement et le processus des changements culturels et intellectuels peut durer des décennies, voire des siècles.*

*Concernant la mode vestimentaire, il faut souligner qu'après l'arrivée de l'islam, les styles locaux perdurèrent longtemps avant que les Perses acceptent progressivement le modèle des vêtements arabes qui leur semblait au début étranger et différent de ce qu'ils connaissaient chez eux. En outre, il est à souligner qu'après l'accélération du rapprochement entre les deux cultures perse et arabe en raison du rôle prépondérant d'une religion commune, il est possible d'identifier une influence perceptible de la culture perse sur la mode vestimentaire arabe. Les exemples de ce rapprochement réciproque furent observés dans les ouvrages datant des premiers siècles de la période islamique dont les œuvres picturales, les ornements des ustensiles et des poteries, des statuettes ou des documents écrits.*

*Le présent article présente les principaux aspects de l'évolution des modes vestimentaires des Perses pendant une longue période allant de l'époque des califats arabes (omeyyade, puis abbasside) à l'époque du règne de la dynastie mongole des Timourides.*

### 1- Califats arabes des Omeyyades et des Abbassides: aperçu historique

Après la conquête de la Perse par les Arabes, à l'époque des califes ayant assuré la direction politique de la communauté musulmane après le décès du Prophète, le terrain devint favorable à la formation du premier empire musulman par les califes Omeyyades (661-750). Le clan des Omeyyades se divisa très vite en deux parties: la famille de Soufiân qui régna jusqu'en 684, et la famille de Marwân qui prit le pouvoir à partir de cette date. L'empire islamique des Omeyyades s'étendit des frontières de la Chine à l'est jusqu'à l'extrémité ouest de l'Afrique du Nord et la péninsule ibérique, en passant par le nord de l'Inde et le Moyen-Orient. Les Omeyyades dominèrent une partie de la péninsule ibérique de 775 à 1022.

Ces derniers eurent la réputation d'imposer avec

fanatisme un contrôle religieux strict et d'instaurer un régime de discrimination en privilégiant les Arabes sur les populations non arabes, qu'elles soient musulmanes ou non musulmanes. Les dirigeants omeyyades trahirent la tradition des premiers califes qui menaient une vie simple et modeste, pour fonder une cour grandiose, donnant naissance à l'apparition d'une noblesse arabe.

La domination des Omeyyades ne dura pas longtemps, car de nombreuses raisons, dont les persécutions qu'ils faisaient subir aux chiites et les discriminations qu'ils infligeaient aux musulmans non arabes, conduisirent les habitants du Khorâssân (nord-ouest de la Perse) à la révolte qui renversa le califat des Omeyyades en 750.

Le pouvoir fut transmis aux Abbassides (750-1258), descendants de 'Abbâs, oncle du prophète Mohammad. Le deuxième calife abbasside fonda la ville de Bagdad en 761 qui fut la capitale de l'Empire musulman jusqu'en 1258, date de l'arrivée des troupes mongoles à Bagdad. Pendant le premier siècle de l'ère abbasside, les califes exercèrent une autorité imposante sur la quasi-totalité de leur vaste Empire. Cependant, au fur et à mesure, les mouvements imâmites et chiites s'organisèrent surtout en Perse, tandis que les vassaux turcs des Abbassides prirent en main le pouvoir militaire de l'Empire des Abbassides et influèrent sur la politique du califat de Bagdad. En 1082, les Seldjoukides, qui étaient d'origine turque, envahirent militairement la ville de Bagdad. Sous la domination seldjoukide, les califes abbassides n'avaient qu'un rôle symbolique et n'existaient que dans la mesure où ils conféraient une légitimité religieuse aux Seldjoukides sunnites. La fin de l'empire abbasside sonna en 1258 avec le meurtre du dernier calife par les Mongols. Mais une filiation de la famille des Abbassides garda un pouvoir régional limité en Egypte jusqu'en 1531.



▲ *Statue du «Calife en pied» (VIIIe siècle): le calife porte une robe serrée à la taille, ample en bas, avec des manches serrées. Il porte une ceinture ornée de pierres précieuses, ainsi qu'un pantalon ample et des bottes fines*



▲ *Assiette (Nishâbour, VIIIe-IXe siècles, Metropolitan Museum of Art, New York): la femme porte un cafetan fermé par une ceinture au buste de gauche à droite, ainsi qu'un pantalon et des bottes*

Si l'époque des Omeyyades fut celle de la construction de grands palais et de somptueuses mosquées, l'ère du califat des Abbassides coïncida avec un développement des arts et des sciences marquant profondément la civilisation musulmane. Pendant cette période, les savants et les penseurs islamiques entreprirent un vaste travail de traduction et d'étude des œuvres des Anciens: les Grecs, les Romains, les Perses et les Indiens.



▲ *Tissu découvert à Ray (IXe-Xe siècles)*

Les peuples musulmans non arabes, dont les Perses, contribuèrent grandement à l'essor de la civilisation islamique. Au fur et à mesure, les Perses devenus musulmans depuis plusieurs générations développèrent leur influence et exercèrent des fonctions politiques. L'expérience et le savoir-faire des Perses qui remplissaient des fonctions publiques convainquirent les califes omeyyades - puis abbassides - de leur confier de postes de plus en plus importants, en leur donnant une marge de manœuvre assez large dans les affaires du Divân. A l'époque de Hajaj ibn Youssef, des documents financiers et administratifs furent rédigés pendant un temps en langue Pahlavi (langue officielle des Sassanides et ancêtre du persan moderne).

Cependant, des mouvements indépendantistes contre la domination des Arabes ne tardèrent pas à apparaître dans différentes régions de la Perse. Ce fut le célèbre général perse, Abou Muslim, qui dirigea la révolte armée au Khorâssân jusqu'à l'effondrement du califat des Omeyyades. En outre, un autre général perse, Tâher Zol-Yameneyn, mit le siège devant Bagdad, capitale des Abbassides, en 814.

Les premiers gouvernements perses virent le jour dans différentes régions du pays: les Tâhirides, les Saffârides, les Samanides, les Ziyarides et les Bouyides gouvernèrent dans différentes régions de

la Perse de manière plus ou moins indépendante par rapport à la suprématie de Bagdad.

### La mode vestimentaire

Durant cette période historique, les vêtements des Perses furent influencés par la mode vestimentaire des Arabes, très différente de ce qui existait avant l'islamisation du pays. A l'inverse, la mode perse ne tarda pas à son tour à exercer son influence sur les vêtements arabes. Cependant, malgré les influences réciproques, les modes vestimentaires arabe et perse restèrent essentiellement différentes l'un de l'autre. En Perse, les habits des hommes étaient composés de plusieurs éléments:

- *Qabâ* (قبا): vêtement de dessous, avec manches, de longueur différente;
- *Shalvâr* (شلوار): pantalon long descendant jusqu'aux pieds;
- *Sâq-pitch* ( ساق پیچ): guêtre de tissu ou de cuir qui recouvrait le bas de la jambe;
- *Babouche* (پاپوش): Pantoufles de cuir sans quartier ni talon, ou *tchakmeh* (چکمه): bottes.
- *Kolâh* (کلاه): chapeau.

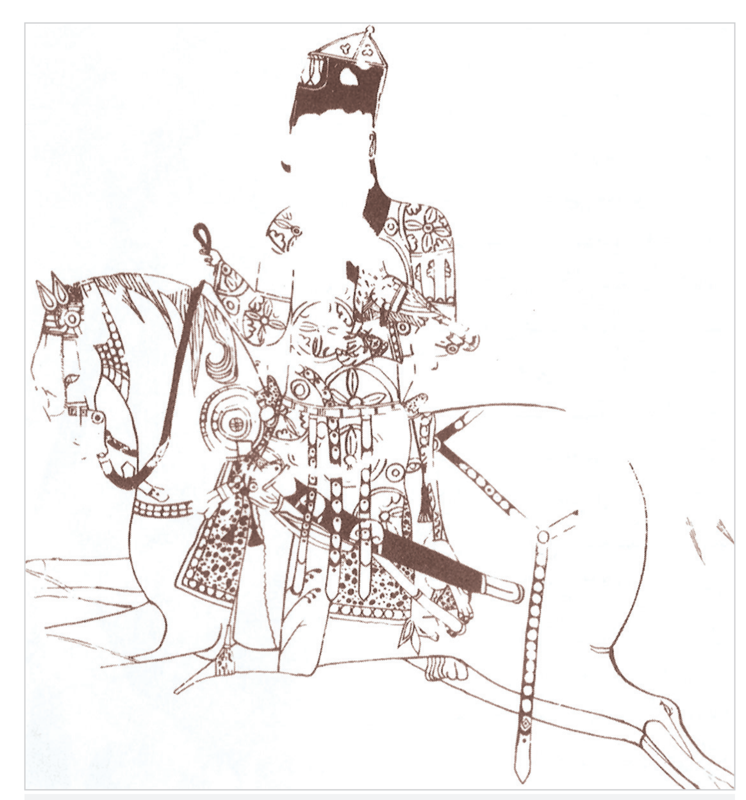
Les habits des femmes étaient quant à eux composés de plusieurs éléments:

- *Qabâtcheh* (قباچه): sorte de justaucorps;
- *Shalvâr* (شلوار): pantalon;
- *Dâman* (دامن): jupe;
- *Pirâhan* (پیراهن): chemise;
- *Djâmeh* (جامه): tunique.

Malgré le fait que les Omeyyades avaient accepté l'usage des habits perses par les fonctionnaires et les gens attachés à la cour, ils ne permettaient pas aux soldats de leurs armées en mission en Perse de porter les habits des Perses. Pourtant, vers la fin du règne des Omeyyades, les Arabes qui vivaient depuis longtemps au Khorâssân avaient accepté les différents éléments de la mode vestimentaire perse.

> Après l'arrivée de l'islam, les styles locaux perdurèrent longtemps avant que les Perses acceptent progressivement le mode des vêtements arabes qui leur semblait au début étranger et différents de ce qu'ils connaissaient chez eux.

L'avènement du califat des Abbassides favorisa dans un premier temps les échanges culturels et le rapprochement des modes perse, arabe, hellénique et



▲ *«Le cavalier» (Palais Sabzpoushân à Sabzevâr, VIIIe-IXe siècles): il porte un cafetan finement orné, avec des manches longues, une ceinture, un pantalon ample et des chaussures simples et fines*



▲ *«Les danseuses» (tableau mural, palais Jousaq al-Khâqâni, Samarra en Irak): les femmes portent des tuniques longues avec des manches longues qui tombent jusqu'aux hanches, ainsi que des jupes longues et des coiffures rondes*



▲ *Bas-relief (Ray, XIIe siècle)*

romaine. Pourtant, les différences persistaient entre les habits d'un Perse et ceux d'un Arabe: dans les régions du nord-est de la Perse, seuls les hauts fonctionnaires ou les dignitaires religieux portait un châle (*tilsân*, طیلسان) autour de leur turban. Ce châle était beaucoup plus utilisé dans les régions du sud (Fârs) où les gens ordinaires le portaient couramment.

A l'époque des califats omeyyade et abbasside, les tissus produits dans les différentes régions de la Perse étaient très appréciés par les Arabes: les châles de laine des villes d'Amol et de Ghomes (actuelle Dâmghân), les tuniques de Ray et de Gorgân, les turbans de Bam, ainsi que les pantalons produits en Azerbaïdjan et en Arménie comptaient parmi les produits les plus recherchés.

Contrairement aux Arabes qui influencèrent la mode vestimentaire des Perses, les Seldjoukides d'origine turque n'inventèrent pas une mode vestimentaire originale en Perse, car ils acceptèrent en général celle des habitants du pays. Cependant, certaines formes de coiffure furent particulièrement utilisées à l'époque des Seldjoukides, surtout quatre types qui étaient utilisés à l'époque en Asie mineure: bicorne (*do shâkh*), coiffure couronne (*afsar*) coiffure *khawârizmi*, et coiffure tartare (*tâtâri*).

Selon les documents historiques, sous les Omeyyades, les Perses suivaient souvent la mode vestimentaire de l'époque de la dynastie préislamique des Sassanides. Pourtant, de nouvelles formes de pantalons pour les hommes et de robes et jupes pour les femmes apparurent à cette période.

A partir de l'époque du califat des



▲ *Peinture (XIIIe siècle): le cavalier porte un cafetan décoré, un turban et des bottes longues*



▲ *Assiette (Kâshân, XIIIe siècle)*

Abbassides, de nouveaux styles d'ornements apparurent pour les vêtements des gens de la haute société et des fonctionnaires. Ces vêtements comportaient des bandes de broderies ornées de formes d'écriture kufique qui reproduisaient les mots sacrés ou des textes religieux. En outre, les Perses, qui avaient déjà connu l'usage du turban à l'époque des Omeyyades, se mirent à le porter de plus en plus sous les Abbassides. Outre les turbans arabes, d'autres coiffures furent également utilisées, dont les coiffures coniques à extrémité pointue ou plate. Les guêtres, qui recouvraient le bas de la jambe, pouvaient monter jusqu'au bas du genou, ce qui rappelait les guêtres des éleveurs nomades d'avant l'empire préislamique des Achéménides jusqu'à nos jours. Les chaussures étaient simples et les bottes couramment utilisées.

Nous n'avons que très peu d'informations sur les vêtements des femmes en Perse durant les premiers siècles de la période islamique. Cependant, nous savons que ces vêtements n'étaient pas très différents de ceux des hommes: les femmes portaient des cafetans, des corsages aux manches serrées, et des sous-vêtements simples. Ces corsages étaient garnis de dentelle et se fermaient de droite à gauche. Les parures féminines étaient pourtant variées: diadèmes, colliers, bracelets, boucles d'oreilles, anneaux d'or ou d'argent portés aux pieds…

> Malgré le fait que les Omeyyades avaient accepté l'usage des habits perses par les fonctionnaires et les gens attachés à la cour, ils ne permettaient pas aux soldats de leurs armées en mission en Perse de porter les habits des Perses. Pourtant, vers la fin du règne des Omeyyades, les Arabes qui vivaient depuis longtemps au Khorâssân avaient accepté les différents éléments de la mode vestimentaire perse.

Un ornement en plâtre datant du XIIe siècle, découvert à Ray, montre les femmes de la cour vêtues de tuniques tissées d'or. Chacune des femmes porte

Les peuples musulmans non arabes, dont les Perses, contribuèrent grandement à l'essor de la civilisation islamique. Au fur et à mesure, les Perses devenus musulmans depuis plusieurs générations développèrent leur influence et exercèrent des fonctions politiques.

un ruban ceignant son front au milieu duquel figure une plume d'oiseau. La plupart d'entre elles portent des colliers



▲ *Assiette (Sâveh, XIIe-XIIIe siècles): mode asiatique pour vêtement de femme*



▲ *Assiette (Kâshân, XIIIe siècle)*

et des boucles d'oreilles.

Du XIe au XIIIe siècles, les cafetans étaient couramment en usage. Se fermant obliquement de droite à gauche, ces habits étaient garnis uniquement au niveau du col. Ce cafetan se fermait par une bande de cuir. Les pantalons étaient amples, et les bottes de l'époque étaient hautes et montaient sur les jambes. Le turban resta la coiffure habituelle. Cependant, les hommes de la cour et les hauts fonctionnaires portaient des coiffures coniques. Leurs bottes, souvent fabriquées de cuir doux, étaient hautes et pointues. Pendant ces périodes, les différents types de pantalon, amples ou serrés, étaient couramment utilisés.

**2- Période mongole et l'ère des Timourides**

L'invasion mongole fut le prélude à l'apparition de nouvelles tendances vestimentaires venues de l'Extrême-Orient et notamment de Chine. La tendance asiatique apparut d'abord parmi les gens de la haute société, et les uniformes militaires. Les vêtements de femmes en furent relativement moins influencés.

A partir de l'époque de la dynastie mongole des Timourides, les modes vestimentaires mongoles se mêlèrent aux modes perses. Les vêtements de dessous restaient souvent ouverts et laissaient entrevoir la taille et la chemise longue. La ceinture fut de nouveau à la mode, tandis que l'usage du turban (mode arabe) réapparut pour supplanter les coiffures turco-mongoles. Ainsi, le turban devint peu à peu un symbole de la foi musulmane en opposition aux coiffures païennes.

A l'époque des Timourides, les vêtements de femmes étaient composés



▲ *Peinture (XVIe-XVe siècles): les hommes portent tous des turbans, des tuniques à manches courtes, ainsi que des chemises avec des manches amples. Ils portent des ceintures, des pantalons amples et des chaussures pointues*

A partir de l'époque du califat des Abbassides, de nouveaux styles d'ornements apparurent pour les vêtements des gens de la haute société et des fonctionnaires. Ces vêtements comportaient des bandes de broderies ornées de formes d'écriture kufique qui reproduisaient les mots sacrés ou des textes religieux.

de plusieurs tuniques longues et serrées. Les manches de la chemise étaient très longues et couvraient le corps jusqu'aux pieds. Mais la tunique de dessous avait des manches courtes et était parfois sans manches. Les foulards étaient simples et pendaient parfois sur les épaules. Certains foulards se nouaient sous le menton. Les voyageurs européens ayant voyagés en Iran à cette époque citent qu'en public, les femmes portaient un tchador blanc et que leurs visages étaient cachés derrière une dentelle noire.

A l'époque de la dynastie des Timourides, les vêtements de femmes se caractérisaient notamment par leur grande diversité. Une miniature de



▲ *Miniature: scène d'une fête royale*

Kamâleddin Behzâd datant du XIVe siècle montre une assemblée de quatorze femmes dans un verger, chacune portant des vêtements différents. Les tuniques de ces dames sont de longueurs différentes: elles tombent tantôt jusqu'aux genoux, tantôt jusqu'aux pieds, et sont parfois au-dessus des cuisses. Les tuniques sont soit fermées, soit ouvertes, tandis que les manches sont indifféremment longues ou courtes. Les femmes du verger couvrent toutes leurs têtes avec des foulards blancs ou un petit châle tombant légèrement sur les épaules. ■

**Sources:**

Matin, Peymân, *Poushâk-e irânián* (Les vêtements des Iraniens), Az Irân tche midânam?, No. 43, Daftar-e Pajouhesh-e Farhangui, 1383 (2004).

# L'influence occidentale dans les changements vestimentaires iraniens aux époques safavide, qâdjâre et pahlavie

Arefeh Hedjâzi

Les changements vestimentaires, ou plus exactement l'occidentalisation vestimentaire en Iran, ne commencent pas vraiment avec l'établissement des relations avec l'Occident, mais plutôt avec l'affaiblissement général du pouvoir royal (d'abord safavide, ensuite et surtout qâdjâr) et aussi par le biais du commerce de textiles. Dès l'époque safavide, les marchands européens venus en Iran d'un continent en pleine révolution industrielle, veulent échanger entre autres les précieux tissus iraniens (soie, broderie d'or et de pierres précieuses) contre du textile européen, par exemple, du tissu de laine anglais.



▲ *Le prince héritier 'Abbas Mirzâ, période précédant l'occidentalisation des vêtements iraniens*

Jusqu'à l'ère qâdjâre, les vêtements iraniens ne connaissent pas de changements profonds et ces derniers suivent les variations de mode propres à chaque culture.

C'est à partir de l'ère qâdjâre et des défaites iraniennes face aux Russes (début XIXe siècle), c'est-à-dire le début de l'affaiblissement politique et militaire iranien, que les vêtements commencent à se modifier en profondeur. A l'époque, le prince héritier 'Abbâs Mirzâ s'oppose à une occidentalisation des vêtements civils qu'il juge inutile et superflu, alors même qu'il encourage l'apprentissage des arts et des sciences venus d'Occident. Cependant, il approuve la pseudo-occidentalisation des vêtements militaires pour des raisons politiques, en particulier l'homogénéisation des forces armées iraniennes.

Les débuts de l'occidentalisation intervenant, c'est à partir du règne de Mohammad Shâh Qâdjâr (règne: 1835-1848) que les effets de la défaite contre la Russie dévoilent la faiblesse de plus en plus importante du gouvernement central. L'Iran est incapable de se tenir à jour technologiquement, économiquement,

politiquement et militairement. Les industries iraniennes n'existent pas, tout demeure fabriqué de façon artisanale. Dans un pays lourdement endetté par la défaite et où les Européens commencent à interférer de plus en plus, l'occidentalisation commence à imprimer sa marque pas à pas.

### L'entrée en scène de l'Occident

La guerre et les politiques économiques non rentables eurent des conséquences désastreuses mais prévisibles partout en économie, en particulier l'économie textile, seul artisanat d'envergure en Iran. Jusqu'à l'ère qâdjâre, l'Iran avait toujours été un grand pays producteur de textiles, que ce soit dans la production des matières premières que des produits finis, ces derniers étant fameux pour leur grande qualité, mais tout demeurait fabriqué de façon artisanale. A cette époque, l'endettement du pays conduisit à un appauvrissement rapide des Iraniens. Par conséquent, les tissus de fabrication européenne, de moindre qualité et moins chers réussirent assez facilement à conquérir d'importantes parts du marché iranien. Dans ces conditions, l'importation de textiles occidentaux prit soudain de l'ampleur. Quant aux exportations, elles se cantonnèrent de plus en plus aux matières premières.

Ainsi, en 1844 déjà, les commerçants et artisans de Kâshân, l'un des centres nationaux du textile, signalèrent dans une lettre ouverte au roi la nécessité de mettre en place un système de subventions étatiques dans ce domaine afin d'aider les producteurs nationaux, ainsi que de contrôler et de diminuer le volume des importations. Cette lettre avait été précédée d'autres plaintes. Mais nulle suite ne fut donnée par le gouvernement à ces protestations.

### Les changements vestimentaires durant le règne de Mohammad Shâh

La première manifestation extérieure sérieuse vestimentaire occidentale en Iran fut volontaire et le résultat d'une décision réfléchie de l'Etat: l'occidentalisation ou l'uniformisation des vêtements militaires.

> Dès l'époque safavide, les marchands européens venus en Iran d'un continent en pleine révolution industrielle, veulent échanger entre autres les précieux tissus iraniens (soie, broderie d'or et de pierres précieuses) contre du textile européen, par exemple, du tissu de laine anglais.

Une grande partie des forces militaires iraniennes était composée des tribus nomades, chacune d'elles possédant une identité et un positionnement politique variable face à l'Etat. Ces tribus portant chacune leurs habits traditionnels et locaux, le gouvernement central, récemment mis au contact de l'idée d'armée moderne au sens occidental, décida d'uniformiser l'habillement des militaires pour mieux contrôler ces tribus. Cela ne se fit pas sans plaintes ni protestations, mais ce projet fut tout de même appliqué. Ainsi, l'uniformisation des vêtements militaires sous forme d'une pseudo-occidentalisation fut le premier changement vestimentaire en Iran.

A l'époque de Mohammad Shâh, le changement était déjà là mais sous une forme très limitée, et fut provoqué par le roi lui-même. Ce dernier, pour la première fois, échangea la longue robe royale pour une forme de redingote. Immédiatement, cette mode se propagea à la cour où la pseudo-redingote remplaça désormais la longue robe nobiliaire. Le roi conseilla

également au peuple d'éviter le port des robes longues, selon lui, pour éviter de souligner les différences sociales. D'aucuns suivirent le conseil, mais la grande majorité du peuple continua à s'habiller normalement.

**Le règne de Nâssereddin Shâh: ère de transition sociale et culturelle**

En 1848, Mohammad Shâh mourut et commença le règne cinquantenaire de Nâssereddin Shah, qui avait seize ans à son couronnement. Les 50 ans de ce règne jouèrent un rôle déterminant dans l'histoire de l'Iran. C'est durant cette période que l'histoire iranienne fut témoin de très profonds changements politiques et économiques mais surtout culturels et sociaux, à tel point que le visage de la société iranienne changea entièrement du début à la fin du règne. Beaucoup ont critiqué avec justesse l'inhabileté de ce roi et sa tyrannie réelle, dont l'ère marqua pourtant l'entrée "inconsciente" de l'Iran dans la modernité. Malgré tout, il joua un rôle prépondérant dans l'histoire contemporaine iranienne.

A l'époque de Mohammad Shâh, le changement était déjà là mais sous une forme très limitée, et fut provoqué par le roi lui-même. Ce dernier, pour la première fois, échangea la longue robe royale pour une forme de redingote. Immédiatement, cette mode se propagea à la cour où la pseudo-redingote remplaça désormais la longue robe nobiliaire.



▲ *L'uniforme copié sur le modèle occidental à l'époque de Mohammad Shâh fut la première manifestation de l'occidentalisation des habits iraniens*

Dans le domaine de l'habillement, il joua un rôle notable sur plusieurs plans. D'abord, dans la continuité de ses prédécesseurs et dans la voie de l'unification des forces armées sous une forme unique, il créa des uniformes sur la base du modèle occidental. Lui-même a personnellement dessiné plus d'une fois des uniformes. Au début de son règne, l'uniforme militaire était déjà suffisamment accepté pour que des civils acceptent également le principe de vêtements pseudo-occidentaux: tissus différents, modèles variés, pièces diverses, encore que le modèle imité soit très loin de l'original et uniquement accepté par une très mince frange sociale: principalement celle de la noblesse de cour. Cependant, le roi encouragea ce penchant et présenta le modèle occidental comme modèle politique, économique et social performant. La noblesse courtisane suivit le conseil du roi. Les nobles croyaient tout autant à la vertu d'une imitation du modèle occidental dans ses moindres détails. Mais ils furent les seuls et les autres classes sociales montrèrent une réaction négative. Malheureusement, l'Iran était alors déjà tant affaibli qu'il représentait un terrain de choix pour les pays occidentaux s'investissant en Iran, volant et pillant autant que possible – d'où la présence de plus en plus soulignée

d'émissaires européens, de marchands, d'espions, d'hommes politiques, etc. tous venus pour leur part du gâteau iranien. Leur présence contribua à entraîner un changement des mentalités. Les Iraniens de l'ère safavide, rois ou serfs, voyaient avec dédain ces «infidèles». Mais leur grand nombre durant l'ère qâdjâre habitua les Iraniens à les voir ainsi qu'à les accepter, parfois même à intégrer certaines coutumes occidentales, en particulier les plus apparentes et simples à imiter.

Le changement culturel face à la culture occidentale telle que les Iraniens la voyaient et l'acceptation plus ou moins importante de cette culture d'importation s'accéléra durant ces cinq décennies. L'une des raisons les plus importantes de ce changement réside dans le système éducatif à l'occidentale qui commençait alors à se généraliser au sein de l'Iran, du moins dans les couches supérieures de la société.

Les Européens se rendirent très vite compte que l'éducation était le meilleur moyen de former des personnalités perméables à leur culture. Dans le même temps, les élites de la société persane se rendaient également compte de la nécessité d'une réforme profonde du système éducatif traditionnel inadéquat. En conséquence de quoi, parallèlement à l'envoi d'étudiants iraniens des classes sociales supérieures en Europe, des écoles furent ouvertes en Iran, où l'enseignement était dispensé par des professeurs européens invités. Avec l'entrée de ces jeunes gens, garçons et filles dans ces écoles "européennes", leur habillement changea également. En réalité, ces écoles furent le premier centre de développement d'une mode vestimentaire différente et importée d'Europe.

Autre facteur social qui eut son influence sur le changement vestimentaire fut le développement de l'imprimerie et de la presse. Les journaux iraniens de cette époque appartenaient pour la plupart aux membres occidentalisés de la noblesse qui utilisaient leur journal pour encourager l'occidentalisation de la société et pour eux, l'habillement avait un rôle important à jouer en la matière.

Un dernier facteur de très grande importance fut la minimisation du rôle du clergé. La noblesse de cette époque, le roi à sa tête, tentait de marginaliser et de maîtriser l'immense pouvoir du clergé sur la nation. Ces Iraniens et les Européens se rendaient parfaitement compte de l'importance de la religion et de la sharia dans la vie quotidienne des Iraniens, c'est pourquoi ils cherchaient à marginaliser le clergé en le présentant comme rétrograde, ou encore à se faire accepter et approuver par ce dernier.


▲ *Deux femmes de la période de Mozaffareddin Shâh*

**La banqueroute des industries nationales du textile**

Avec l'absence d'une politique étatique de soutien aux industries nationales, l'art textile de l'Iran périclita durant cette période à tel point qu'une banqueroute générale y mit fin. Ainsi, le marché fut totalement à la disposition de l'importation de textiles européens. Ces tissus étaient de moins bonne qualité que le tissu iranien et moins cher. Par conséquent, quelques décennies après le début du règne de Nâssereddin Shâh, le marché des produits finis fut totalement aux mains des Européens. D'autre part, la production des matières premières servant à la fabrication de vêtements diminua également avec la guerre de



▲ *Les écoles modernes jouèrent un grand rôle dans l'occidentalisation des vêtements*

l'opium, puisque les Anglais, avec la bénédiction du gouvernement central iranien, transformèrent les plantations de coton et de vers à soie en plantations d'opium qu'ils envoyaient en Chine.

Avec l'entrée de ces jeunes gens, garçons et filles dans ces écoles "européennes", leur habillement changea également. En réalité, ces écoles furent le premier centre de développement d'une mode vestimentaire différente et importée d'Europe.

Finalement, à la mort de Nâssereddin Shâh, une bonne partie de l'économie iranienne était déjà aux mains des Européens et la voie était ouverte à un pillage total, qui eut lieu durant le règne de Mozaffareddin Shâh.

Mozaffareddin Shâh, couronné à quarante-quatre ans le 8 juin 1896, était un homme faible et maladif, incapable de gérer un pays au bord de la colonisation. Sous son règne, la faillite du pays fut consommée. Dès le début de son règne, les secteurs clés de l'économie iraniennes, tels que les douanes, le chemin de fer, la voirie, l'exploitation portuaire, etc., furent confiés à des compagnies européennes en échange de prêts à lourds intérêts destinés à financer les voyages du roi en Europe. Pour financer son troisième voyage, son chancelier Eynoddowleh augmenta les impôts, à tel point que finalement, des troubles sérieux éclatèrent et que la machine de la Révolution constitutionnelle fut mise en marche. A cette époque, l'anarchie sociale était à son comble.

L'occidentalisation avait déjà commencé à bouleverser l'ordre culturel précédent et les critiques et les troubles sociaux de l'époque favorisèrent encore plus sa propagation. Entre autres facteurs, les journaux jouèrent un rôle notable en la matière. Ces journaux étaient généralement gérés par des personnalités politiques et nobiliaires profondément occidentalisées, qui croyaient que l'imitation de la culture européenne permettrait des changements positifs en Iran. Ainsi, tout en critiquant le gouvernement impérial, ils défendaient et encourageaient également l'occidentalisation rapide de la société. Ces journaux étant la voix de la Révolution constitutionnelle, ils eurent une influence importante sur les modes vestimentaires des Iraniens.

La culture iranienne de l'époque était donc un étrange mélange d'éléments de la culture traditionnelle irano-islamique et de la culture européenne importée et de jour en jour, la part de la culture occidentale – du moins sa dimension apparente et facile à imiter - augmentait.

Le 31 août 1907, la faiblesse du gouvernent iranien avait atteint un tel point qu'à Saint-Pétersbourg, un accord fut passé entre Russes et Britanniques pour la division implicite de l'Iran en trois zones: le nord devint zone d'influence russe, le sud devint zone d'influence britannique et seuls le centre et les régions désertiques qui ne présentaient pas alors

un intérêt économique majeur furent laissées à la charge du gouvernement iranien. L'offense était si grave que le roi Mohammad 'Ali Shâh, ouvertement pro-russe, fut pourtant obligé de déclarer l'accord nul et non avenu. A l'époque, l'Iran vivait sa Révolution constitutionnelle. Cette révolution n'était pas celle d'une couche supérieure intellectuelle. Elle appartenait à toute la nation, fatiguée et courbée sous le poids de la pauvreté et de l'anarchie. Cela dit, ce furent ces pseudo-intellectuels occidentalisés qui prirent la tête de la révolution, aux côtés du clergé auxquels ils s'opposaient. En tant que nouvelle force sociale, ces intellectuels occidentalisés pouvaient offrir un modèle qui s'opposait au modèle traditionnel et à la culture nationale iranienne, et ils ne s'en privaient pas pour plébisciter et encourager l'entière occidentalisation de la société iranienne.

Durant cette révolution, pour la première fois, l'attention fut portée en particulier sur la femme iranienne. De façon générale, la culture iranienne a toujours eu une part féministe et les femmes n'ont jamais perdu leur place dans les manifestations sociales. La révolution constitutionnelle n'est pas une exception, mais cette fois, on voulait que la femme iranienne, déjà présente sur la scène, commence à ressembler à sa consœur européenne, chose qui allait à l'encontre des fondations mêmes de la culture irano-islamique. Ceci provoqua le clash culturel qui allait mener près de 70 ans plus à la Révolution islamique.

### L'opposition des valeurs

L'un des groupes dirigeant la Révolution constitutionnelle était celui des intellectuels profondément occidentalisés pour qui l'imitation totale de la culture occidentale était le seul moyen de sauvetage d'une société iranienne en faillite. Durant la Révolution, ces derniers ne cessèrent de faire un amalgame entre le rôle traditionnel de la femme iranienne et son rôle social. Dès cette époque, ces intellectuels se firent le chantre d'une libération de la femme qui passait par l'abandon de sa place traditionnelle et de la culture qui y est associée. Par exemple, pour eux, le symbole de l'infériorité de la condition féminine était le voile islamique, "mal" dont le remède était la mixité et l'échange des vêtements islamiques contre des vêtements occidentaux. Pour ces pseudo-

> La production des matières premières servant à la fabrication de vêtements diminua également avec la guerre de l'opium, puisque les Anglais, avec la bénédiction du gouvernement central iranien, transformèrent les plantations de coton et de vers à soie en plantations d'opium qu'ils envoyaient en Chine.



▲ *Les écoles modernes et l'occidentalisation des vêtements en Iran*

penseurs, ces changements représentaient l'étape la plus essentielle de la libération féminine. Les changements ayant permis le progrès occidental furent à l'époque soigneusement étudiés par ceux qui étaient opposés à cette vision réductrice de la condition féminine et des essais d'importance rédigés. De plus, l'immense majorité des Iraniens, hommes ou femmes, s'opposèrent à cette idée. C'est pourquoi, nul ne songea à forcer un modèle vestimentaire - du moins jusqu'à Rezâ Khân Mirpanj.

A l'époque du dernier Qâdjâr, Ahmad Shâh (1909-1925), les modèles occidentaux d'habillement eurent désormais leur place dans la société iranienne à côté des modèles traditionnels. D'autre part, la construction d'écoles prit de l'ampleur suite à l'investissement gouvernemental, et le modèle vestimentaire occidental fut désormais celui de la jeunesse. Ce n'est plus seulement les intellectuels qui portaient ces habits, mais aussi les gens des classes moyennes. D'autre part, la vente de produits occidentaux connut un accroissement important et la première industrie européenne présente en Iran fut bien l'industrie du textile. Ainsi, les changements vestimentaires continuèrent lentement, jusqu'au coup d'Etat de Rezâ Khân Mirpanj (Pahlavi), dont le règne fut tout entier marqué par la dictature et la force brutale.

▲ *Vêtements de femmes nobles à l'époque qâdjâre*

**La loi, la dictature et le changement forcé des habits**

Rezâ Shâh, premier de la dynastie Pahlavi, joua un rôle de premier plan dans les changements vestimentaires iraniens. Ayant pris le pouvoir avec la collaboration des Anglais, qui avaient choisi ce dictateur en herbe pour être leur pion dans l'échiquier iranien, ce dernier avait pour modèle Atatürk, le dirigeant turc, et voulait de force établir une nouvelle société en Iran entièrement basée sur le modèle occidental. Il le fit de force à tel point qu'il marque un tournant historique majeur dans l'habillement iranien. Jamais l'habillement iranien n'avait été changé de force. Avec Rezâ Shâh, ce fut chose faite et ceux qui refusaient de se plier à la nouvelle loi subissaient les pires représailles.

**L'uniforme obligatoire des Iraniens**

Très vite après avoir pris le pouvoir, Rezâ Shâh établit des lois strictes en matière d'habillement, lois qui obéissaient au principe de l'occidentalisation et de la laïcisation forcées. Chaque citoyen, au vu de sa place sociale, devait porter un uniforme déterminé, calqué sur les vêtements européens. La loi générale d'uniformisation de l'habillement fut mise à exécution fin décembre 1925. Seuls huit groupes échappaient à cette loi: les membres des clergés musulman ou non-musulman et les étudiants en théologie de ces religions. Pour les autres, la loi était générale, et les peines pour les



▲ *Uniforme de la police iranienne, fin de la période qâdjâre*

contrevenants allaient de lourdes peines financières à des emprisonnements, parfois de plusieurs mois. Quant aux fonctionnaires publics, ils devaient porter des uniformes quasi-militaires, tous le même. Les moindres détails de leur habillement étaient fixés par la loi. Le modèle était celui de l'uniforme prussien et un chapeau spécial, le "chapeau pahlavi" devait être porté par tous. Pour les membres de la police, le port d'une "casquette anglaise" était obligatoire. Même les paysans étaient forcés de suivre cette loi, alors que ces vêtements étaient impossibles à porter durant les travaux des champs.

**L'enlèvement forcé du voile islamique**

Mais le conflit le plus important survint lorsque les femmes furent obligées d'enlever leur voile à partir de 1935. Ce fut d'abord les femmes de la noblesse qui furent obligées de s'habiller à l'occidentale et d'assister à des réunions mixtes, ensuite ce fut au tour des femmes des fonctionnaires et finalement, de toutes les femmes. Les femmes de l'aristocratie acceptèrent facilement ce changement qu'elles attendaient et espéraient. Pour elles comme pour les intellectuels occidentalisés d'Iran, cette loi était une victoire et marquait enfin la libération féminine. Mais pour la grande majorité des femmes et des hommes iraniens, elle était intolérable. Une guerre latente et implicite commença alors entre l'immense majorité des femmes et les forces de police. Les policiers étaient chargés de tirer et de déchirer les voiles des femmes qui osaient sortir couvertes. De nombreuses femmes refusèrent désormais de sortir et la situation devenait de jour

> Très vite après avoir pris le pouvoir, Rezâ Shâh établit des lois strictes en matière d'habillement, lois qui obéissaient au principe de l'occidentalisation et de la laïcisation forcées. Chaque citoyen, au vu de sa place sociale, devait porter un uniforme déterminé, calqué sur les vêtements européens. La loi générale d'uniformisation de l'habillement fut mise à exécution fin décembre 1925.



▲ *Vêtements de la femme iranienne au début du règne de Rezâ Pahlavi, quelques mois avant la loi d'interdiction du voile*

en jour plus explosive.

Il faut préciser que cette loi n'était pas le fruit du hasard et qu'elle avait été soigneusement pesée par les Européens qui voulaient éviter le plus possible d'entrer en conflit avec la culture iranienne profonde, imprégnée de religion, et de s'opposer au clergé, seul vrai détenteur du pouvoir politique en Iran. Le meilleur moyen d'éviter ce conflit était bien évidemment le changement des mentalités iraniennes et ce changement passait avant tout par le changement de la mentalité féminine.

▲ *Fête de l'enlèvement du voile à Qom*

A côté d'une telle loi brutalement mise en œuvre, d'autres moyens furent utilisés pour l'occidentalisation et la laïcisation des femmes. En particulier la scolarité. Toutes les écoles publiques, désormais nombreuses, avaient des uniformes féminins européens et les parents souhaitant voir leurs filles poursuivre leurs études devaient accepter de la voir dévoilée.

On mit également en place des "fêtes de dévoilement" forcées auxquelles les familles des fonctionnaires et de quiconque était en relation avec le pouvoir public, devaient participer de force. Ces réunions furent à l'origine des "clubs féminins" fortement subventionnés par l'Etat, qui encourageaient la laïcisation sociale comme moyen de progrès.

Mais la réaction sociale ne tarda pas à se montrer. D'abord sous la forme de personnalités quittant les lieux de réception mixtes ou refusant malgré tout d'emmener leurs épouses avec eux. Ensuite, au niveau populaire, avec des révoltes qui commencèrent à éclater ça et là, la pression ne cessant d'augmenter. Finalement, quelques mois à peine après la promulgation de cette loi, la première révolte d'envergure éclata à Mashhad: la révolte de la mosquée de Goharshâd. Un théologien, Seyyed Hessameddin Fali, ayant protesté contre cette loi lors de la prière du vendredi, fut arrêté et son arrestation provoqua une révolte importante réprimée dans le sang et qui fit au moins 56 morts. D'autres révoltes moins importantes suivirent et durant les années où cette loi fut en vigueur, la grande majorité des Iraniennes durent vivre cloîtrées ou subir des persécutions.

Par conséquent, quand les

Britanniques, qui avaient fait de Rezâ Khân le premier roi Pahlavi, décidèrent de le démettre pour un pantin encore plus maniable, son fils Mohammad Rezâ, en 1942, cette loi fut immédiatement abrogée par ce dernier pour éviter une révolution. Cela dit, les tentatives de laïcisation et d'occidentalisation forcées de la société iranienne ne cessèrent guère et jusqu'à la Révolution islamique, de très importants investissements furent réalisés pour proposer un modèle occidental féminin à la femme iranienne - non pas un modèle élevé, mais celui de la femme-objet. La situation intolérable des femmes iraniennes face aux modèles occidentaux qui leur étaient proposés de gré ou de force a joué un rôle de premier plan dans la préparation de la Révolution islamique. ■

On mit également en place des "fêtes de dévoilement" forcées auxquelles les familles des fonctionnaires et de quiconque était en relation avec le pouvoir public, devaient participer de force. Ces réunions furent à l'origine des "clubs féminins" fortement subventionnés par l'Etat, qui encourageaient la laïcisation sociale comme moyen de progrès.



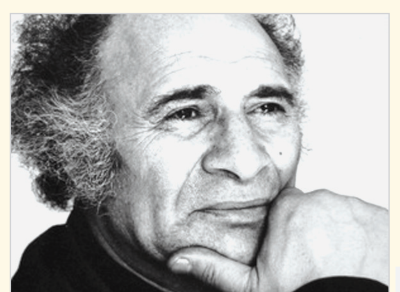
▲ *Rezâ Shâh (à gauche) ordonna l'enlèvement forcé du voile islamique*

**Bibliographie:**

-Seyyed Hessameddin Shariatpanâhi, *Oroupayiha va lebâs-e Iranân* (Les Européens et les vêtements des Iraniens), Téhéran, ed. Ghoumess, 1993.



◄ *Hommes politiques iraniens portant le chapeau pahlavi*



◄ *Jalil Ziâpour*

# Jalil Ziâpour, peintre des vêtements traditionnels et nomades iraniens

Sarah Mirdamadi

Jalil Ziâpour est né en 1920 à Bandar Anzali, en Iran. Après avoir fait ses études primaires dans sa ville de naissance, il se rend à Téhéran afin de poursuivre ses études dans le domaine de la musique. Il se consacre ensuite aux arts décoratifs traditionnels qu'il étudie dans une école puis à l'Université de Téhéran. Il y apprend notamment l'enluminure, les différents types de motifs de tapis, la miniature, le dessin… mais aussi la sculpture. Il poursuit ses études en France à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts et à l'université. Outre l'art, il y étudie également l'histoire de l'art, l'histoire des civilisations, la sociologie, ainsi que les différents styles de vêtements. Après avoir obtenu un doctorat en art, il revient en Iran en 1949. Il décide alors de fonder une association culturelle appelée "Khorûs-e jangui" (Coq de combat) qui publie un magazine du même nom, afin de faire connaître les nouveaux styles artistiques et de faire prendre conscience de la vacuité de certaines imitations artistiques iraniennes. Il y défend l'idée d'un art iranien à la fois authentique et adapté aux exigences du temps. Il donne également de nombreuses conférences sur ce thème, et rédige différents ouvrages et articles sur l'art, la culture et l'anthropologie. Jalil Ziâpour est décédé en 1999.

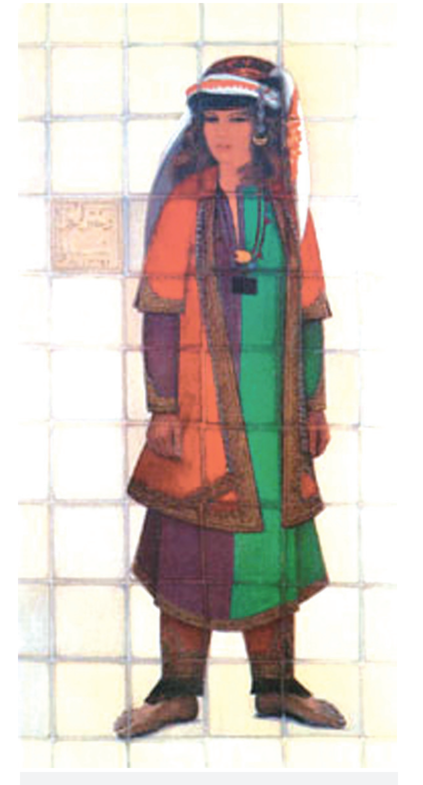
De par son style unique et exempt de toute



▲ *Zan-e kord-e sanandaj (Femme kurde de Sanandaj)*



▲ *Dokhtar-e torkaman (Jeune fille turkmène iranienne)*

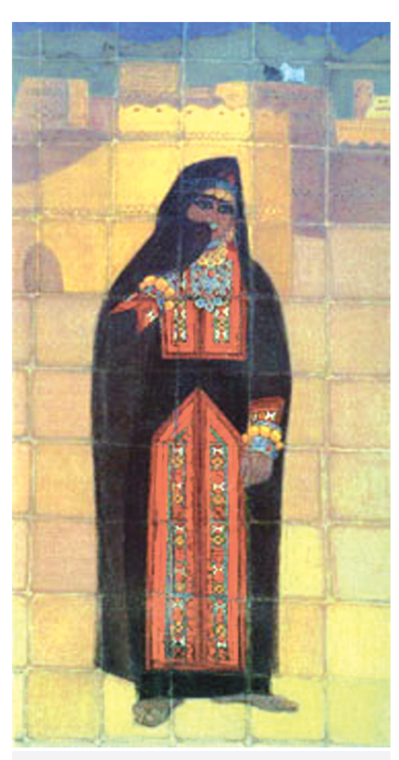


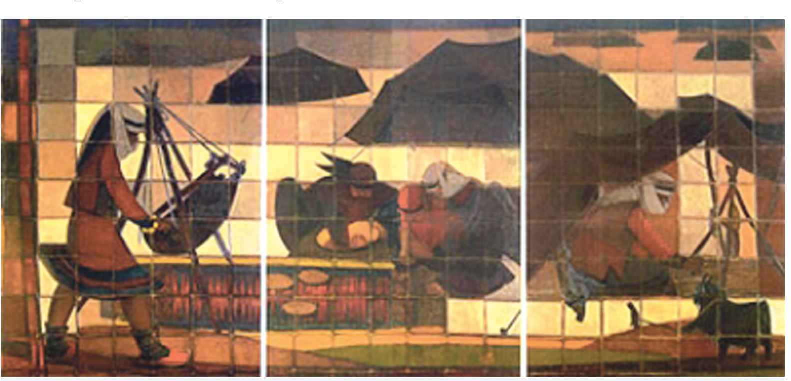
▲ *Dokhtar-e lor (Jeune fille lore)*

imitation, Jalil Ziâpour a souvent été qualifié de "père du dessin moderne iranien". Il a en effet créé un style tout personnel basé sur sa propre théorie de l'art et de la culture iranienne. Son style se caractérise notamment par la simplicité des personnes et silhouettes représentées, l'importance donnée aux traditions iraniennes, ainsi que par les liens souvent géométriques et une façon personnelle d'assembler les différentes formes.

Le style de Ziâpour a également été influencé par les nombreux voyages qu'il a effectués en différents endroits de l'Iran pour y réaliser des études anthropologiques, plus particulièrement au sein des différentes tribus nomades iraniennes. Il a ainsi voyagé à cheval, à dos d'âne, ou même à pied dans l'ensemble des régions de l'Iran – régions montagneuses, désertiques, et souvent très difficiles d'accès où vivent certains nomades. Parmi ses sujets de prédilection figurent les coutumes, mais aussi les vêtements et bijoux propres à chacune de ces tribus nomades iraniennes. Une partie importante de son œuvre constitue donc un témoignage et une sorte de recherche figurative et esthétique sur les vêtements iraniens nomades ainsi que sur les minorités ethniques iraniennes. Jalil Ziâpour a consacré des œuvres aux Turkmènes, aux Kurdes iraniens, aux Baloutches, aux Lors, aux Iraniens du sud…

Outre l'aspect artistique de son travail, Jalil Ziâpour a également rédigé plusieurs ouvrages dans le domaine de l'ethnologie et de l'iranologie, et a mis en place de nombreuses activités culturelles et éducatives. Dès lors, on ne peut comprendre son œuvre sans prendre en compte l'importance qu'il accordait à l'ethnologie ainsi qu'aux cultures nomades et régionales iraniennes. Il soulignait ainsi: "*L'artiste est celui qui connaît l'identité et la personnalité de sa société et qui la présente, mais nous ne connaissons pas notre propre culture! Le niveau de culture de chaque artiste dépend de l'importance de ses rencontres avec la société; cela est bien sûr accompagné de changements et dans ces changements, tout l'effort des penseurs, de ceux qui ont des buts, ainsi que des artistes de la société est de saisir une riche culture. Jusqu'à aujourd'hui, nous avons porté en nous les meilleures traditions et nous ne pouvons pas nous passer de telles traditions. Dans le domaine artistique, l'artiste s'inspire de traditions et construit un contenu.*"■


▲ *Zan-e baloutch (Femme baloutche)*


▲ *Tchâdorneshinân (nomades)*


▲ *Zan-e kord-e ghoutchân (Femme kurde de Ghoutchân)*

# Les vêtements traditionnels des femmes kurdes iraniennes

Ghazâleh Ebrâhimi

L'un des attraits de la province du Kurdistân est constitué de ses richesses culturelles à savoir sa littérature, son artisanat, ses traditions ainsi que son habillement. La beauté de la tenue traditionnelle kurde est admirable et cette esthétique se révèle surtout dans les vêtements de la femme kurde. La tenue kurde a été plusieurs fois primée dans des festivals de vêtements traditionnels iraniens.

Dans cette région montagneuse, l'évolution du costume s'est faite selon la situation géographique.



▲ *Jeunes femmes kurdes portant des vêtements traditionnels, Mahâbâd, 1941*

La tenue des femmes kurdes est l'une des rares à avoir très peu changé au cours du temps. Au premier regard, les vêtements kurdes se ressemblent mais en réalité, les modèles et couleurs changent d'une localité à l'autre, tandis que les motifs particuliers de chaque vêtement permettent d'identifier les femmes selon leur localité d'origine. La base commune est la forme ample des vêtements féminins qui recouvrent l'ensemble du corps. Avant l'importation de tissu, les principaux produits textiles étaient fabriqués par des producteurs de certains villages situés près de la montagne de Shâhou.

En général, la tenue des femmes se compose d'une



▲ *Vêtements des femmes kurdes d'Ilam*



▲ *Femme kurde portant des vêtements traditionnels, XIXe siècle*

tunique (*tan poush*), d'un turban (*sar poush*) et de *guiveh*.

Les modèles varient selon les activités, les cérémonies et les régions. Chaque région possède son propre vocabulaire pour désigner les différentes pièces du vêtement. Il est à noter que les accessoires vestimentaires et les ornements confèrent une double beauté à la tenue traditionnelle des femmes kurdes.

*Ce costume traditionnel comporte:*

**Le jâfi:** Le *jâfi* est un pantalon féminin long descendant jusqu'aux chevilles, dont les jambes sont très amples. En général, les villageoises kurdes le mettent pour travailler.

**Le kowlanjeh:** Le *kowlanjeh,* qui ressemble au péplum, est une tunique sans manches couvrant le buste, fait de velours ou de soie brochée.

**Le sowkhmeh**: Le *sowkhmeh* est une grande robe, portée avec le kowlanjeh.

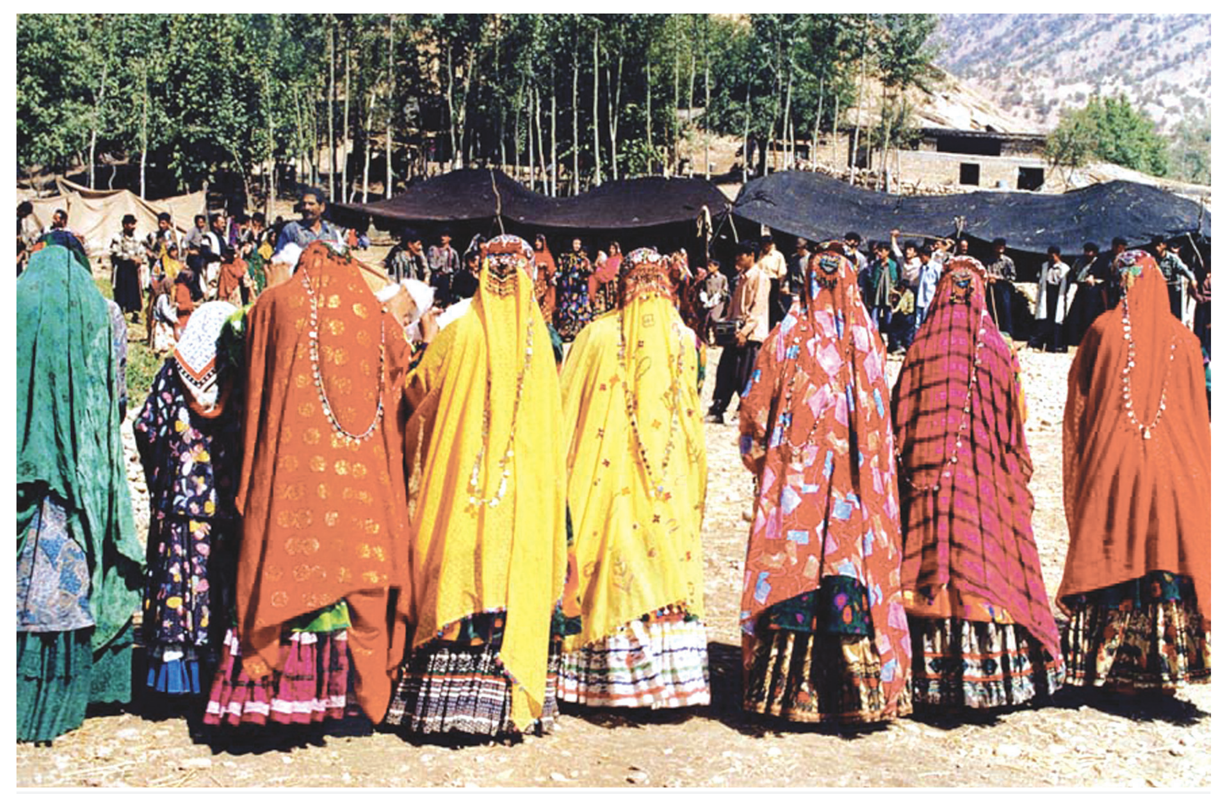
**Le shâl:** Le *shâl***,** nommé aussi *pesht-wen* ou encore *pesht-ineh*, ressemblant a l'obi japonais, se présente sous la forme d'un ruban de tissu de 3 à 10 mètres de long, porté autour de la taille.

**Le kolâw**: Ou *kolâh* est une très jolie coiffe de couleur, ornée de brins de paille, de forme cylindrique, qui se porte sous un foulard en velours. Les deux côtés de ce chapeau sont souvent attachés par une corde fine, tordue et dorée, appelée *qatâreh.*

**Le kalâkeh ou dastâr**: Le *kalâkeh* est une étoffe de soie noire et blanche très légère, brodée d'or et d'argent. Ce foulard traditionnel se plie en triangle et est porté dans les cérémonies de mariage ou de deuil à la place du *kolâw* par les femmes riches.

**Le kourâss**: Le *kourâss* est une simple robe de tissu de prix et prestigieux avec une ample et longue jupe descendant jusqu'aux chevilles.

**Le keh-wâ ou le koulijeh:** Le *keh-wâ* est un veston de couleur, sans poche, moins court que les vestes des hommes. ■



▲ *Femmes bakhtiâries portant des vêtements traditionnels, province Tchahâr Mahal o Bakhtiâri*



▲ *Tissage du* tchoghâ, *vêtement traditionnel bakhtiâri*
*Photo: Jalâl Karimi*

# Les vêtements des Bakhtiâris

Khadidjeh Nâderi Beni

Durant son histoire plurimillénaire, la culture iranienne s'est nourrie et a été enrichie par des sous-cultures nomades et populaires. La culture se compose d'un ensemble d'éléments très divers qui se complètent en s'associant. Parmi les éléments constitutifs de toute culture, nous pouvons notamment citer la langue, la littérature, l'artisanat, mais aussi les vêtements.

Nous allons ici donner un aperçu des vêtements de l'un des peuples les plus anciens et les plus préservés de l'Iran: la tribu bakhtiârie. En effet, "*les*

*Bakhtiâris comptent parmi les peuples iraniens qui se sont le moins mélangé aux étrangers non seulement au niveau racial, mais également linguistique (leur langue étant le lori), culturel et littéraire. Au cours des différentes périodes historiques, ils menèrent une vie rude et retirée au cœur des montagnes Zâgros (à l'ouest de l'Iran): les monts élevés, les vallées profondes et étroites, les forêts denses et impénétrables, les cascades et les fleuves rebelles, en d'autres termes l'enclavement et la difficulté à accéder à leur lieu d'habitation a ainsi contribué à les préserver en partie des guerres et des attaques que leurs compatriotes ont subies dans les autres régions du pays, comme par exemple celles d'Alexandre, des Arabes ou des Mongols."*[1]

Selon les spécialistes, les vêtements des femmes bakhtiâries ressemblent beaucoup à ceux des femmes de l'époque sassanide. Les motifs des vêtements des hommes bakhtiâris seraient quant à eux extraits des dessins de *ziggourat*[2], ou bien de ceux du tombeau du Grand Cyrus. L'une des caractéristiques des vêtements bakhtiâris est que la matière première (comme la laine ou le feutre par exemple) est produite par les Bakhtiâris eux-mêmes.

**Les vêtements des femmes bakhtiâries**

Les vêtements des femmes bakhtiâries se caractérisent par leur grande diversité de couleurs qui varient selon l'usage: la vie quotidienne, les fêtes, le deuil, etc. Nous pouvons néanmoins dégager les éléments principaux suivants:

1. Le *latchak* (fichu): Le *latchak* est une étoffe de velours, en général vert ou rouge foncé, qui entoure les oreilles et à laquelle est cousue une autre pièce d'étoffe beaucoup plus longue grâce à laquelle les femmes se couvrent la tête et même les épaules. Des perles de verre sont cousues sur la partie extérieure du *latchak* qui se fixe sur le front.



▲ *Voile bakhtâri* meynâ *- Photo: Jalâl Karimi*

2. Le *meynâ:* Le *meynâ* est une pièce en dentelle de 2 à 5 mètres qui s'attache au *latchak* avec une épingle. Au cours d'un deuil, les femmes portent un fichu noir, nommé *koulouki* ou *lâgheh* à la place du *latchak* ou du *meynâ.*

3. La *djouvâ* ou *djoumâ* (robe de femme) est une sorte de couverture à manches longues qui couvre les genoux et s'arrête aux pieds. En général, les femmes bakhtiâries portent un *djelizghet* (gilet) sur leur *djouvâ.* Elles portent également une jupe longue nommée *tonbân* (pantalon) sous leur *djouvâ.*

**Les vêtements des hommes bakhtiâris**

1. Le *tchoghâ* est un pardessus blanc, sans manches, sans boutons, le plus



▲ *Jeune garçon portant des vêtements bakhtiâris*
*Photo: Jalâl Karimi*



▲ Tchoghâ*, vêtement traditionnel des hommes bakhtiâris*
*Photo: Jâber Ahmadi*

souvent en laine et à rayures noires s'arrêtant aux genoux. Le *tchoghâ* compte parmi les vêtements les plus anciens des peuples iraniens. Les hommes portent en général une chemise sous leur *tchoghâ.* L'emploi de deux couleurs tout à fait opposées (le noir et le blanc) pour coudre ce vêtement était également doté d'une dimension symbolique, et était autrefois utilisé dans les cérémonies religieuses. Cette opposition rappelait le conflit traditionnel entre le bien et le mal, les rayures noires représentent la méchanceté et les rayures blanches évoquant le bien.

2. Le *tonbân-e dabit* est un pantalon large et noir qui se porte en général à l'occasion des fêtes et des cérémonies. Cet habillement descend de la taille et entoure les pieds traînant par terre. L'homme bakhtiâri revêt également une ceinture qui sert à ajuster son *tonbân-e dabit* à la taille.

3. Le *kolâh-e bakhtiâri* est un chapeau de feutre noir ou brun qui est souvent porté par les hommes adultes. Il existe deux sortes de *kolâh-e bakhtiâri:* le *kolâh-e khosravi* et le *shab kolâh*; le premier est un chapeau plus ou moins haut dont la couleur varie selon l'usage et la personne qui le porte: le blanc est réservé aux chefs de tribu, tandis que le noir est porté par les hommes du peuple. Le *shab kolâh* est un chapeau brun foncé porté par les jeunes célibataires lorsqu'ils sont au travail. Il se compose d'un feutre épais qui protège la tête contre la chaleur ou le froid. ■

---

1. Voir "Les Bakhtiâris: héritage culturel des montagnes du Zâgros", Kh. Nâderi Beni, article publié dans *La Revue de Téhéran*, N° 54, mai 2010.
2. Temple babylonien en forme de pyramides et comportant plusieurs étages.


**Sources:**

1-Goli Zavâreh, Gh., *Tchehreh-ye Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri* (Visage de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri), Téhéran, Sâzemân-e Tablighât-e Eslâmi, 1377 (1998).
2-Karimi, Asghar, *Safar be diâr-e bakhtiâri* (Voyage au sein de la région bakhtiâri), Téhéran, Farhangsarâ, 1368 (1989).

# Hossein Fakhimi, artiste de la paix

Béatrice Tréhard

Sculpteur de renommée internationale, le professeur Hossein Fakhimi est né à Abhar le 15 mai 1945. Il est professeur de dibujo de la faculté des Beaux Arts de Madrid et titulaire de nombreux diplômes professionnels dont un doctorat de l'école des Beaux Arts de Madrid, un certificat en sculpture Juan de Avalos, célèbre sculpteur espagnol, un certificat de degré supérieur de la fabrication de médailles, ainsi qu'un certificat de degré supérieur de gravure de la faculté des Beaux Arts de Madrid. Il a aussi reçu plusieurs prix dont le grand prix des artistes du Conseil d'évaluation des artistes de l'Iran (doctorat des arts), le certificat du doyen exemplaire reçu des mains du président de la République Islamique d'Iran de l'époque.

Le professeur Hossein Fakhimi est une véritable conscience nationale avec diverses activités spéciales dans de nombreux domaines. Il est enseignant à l'université des arts de l'Iran et à l'université Soureh. Il a également rédigé le code de la commission de l'installation des statues et monuments artistiques, et a coopéré à la fondation de la société des sculpteurs d'Iran en en devenant le premier président en 1999. Il a aussi rédigé des manuels scolaires sur l'art, a traduit certains livres scolaires, et a été l'un des fondateurs de la sauvegarde de la langue persane ainsi que membre du conseil administratif de cette association. En tant que l'un des fondateurs de la faculté des arts du Ministère de la culture et de l'orientation islamique, il a ouvert des ateliers de sculpture sur pierre, bois et médailles. Après la guerre imposée par l'Irak, son pays, l'Iran, étant sous embargo et manquant cruellement de prothèses pour handicapés, il a fondé le département orthopédique du Croissant Rouge et a fabriqué des prothèses de jambes et de mains.



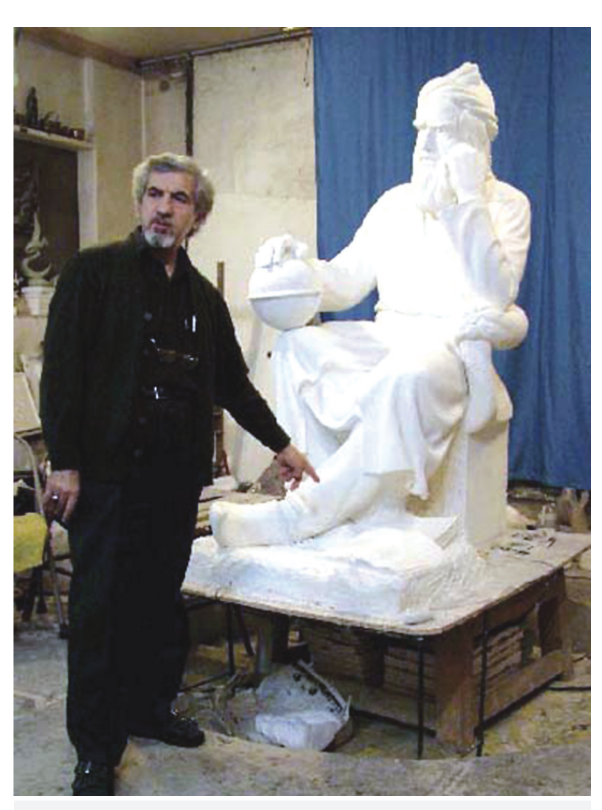
▲ *Statue de la paix*

De ses nombreuses activités artistiques, nous pouvons retenir la décoration de *ghahveh khâneh*, de tentes de nomades. Il est aussi l'auteur de nombreuses sculptures dont des statues pour des musées régionaux et pour orner des bâtiments, monuments et rues de la capitale iranienne, Téhéran, comme la statue inaugurée par le maire de Téhéran en 2006 représentant un bassidj monté sur un cheval que l'on peut voir place bassidj. Il a fabriqué de nombreuses maquettes de statues notamment pour le cimetière de Behesht-e Zahrâ, «La mère du martyr», commandée par le Ministère de l'orientation islamique et «Le soulèvement de l'Imâm Hossein». Il a été à l'origine de la statue d'Omar Khayyâm pour l'Italie et de la statue du champion de lutte iranien, Takhti. Il ne s'est pas contenté de la pierre ou du bois, mais

Ce qui lui a néanmoins valu une renommée internationale est la statue de la paix qu'il créa en 1985 en pleine guerre de l'Irak contre l'Iran. Il ne la dévoila au monde que le 11 juin 2003, quand l'Unesco la proposa au monde entier comme symbole de paix.

a aussi réalisé de nombreuses statues de cire pour le musée d'anthropologie de Téhéran. Et la liste n'est pas exhaustive.

Ce qui lui a néanmoins valu une renommée internationale est la statue de la paix qu'il créa en 1985 en pleine guerre de l'Irak contre l'Iran. Il ne la dévoila au monde que le 11 juin 2003, quand l'Unesco la proposa au monde entier comme symbole de paix.



▲ *Hossein Fakhimi à côté de la statue de Omar Khayyâm qu'il a réalisée*

Il reçut à cette occasion le prix de la paix remis par le directeur de l'Unesco, son excellence Koichiro Matsuura, comme un signe de sa participation en faveur de la paix dans le monde. Le maire d'Hiroshima, ville martyre du Japon, a suggéré que cette statue de la paix fasse le tour du monde.

Pour Fakhimi, cette statue de la paix représente la douleur résultant du poids de la guerre et de ses conséquences destructrices au sein de la communauté mondiale. Comme il l'explique, «cela m'a amené à évoquer et transmettre via mon œuvre, un message de paix, d'amour et d'amitié à l'intention de tous les hommes.

Ma statue a été conçue et basée sur les éléments et les points suivants:

1. J'ai choisi deux cygnes pour représenter l'amour, l'amitié, la sérénité, la coexistence pacifique et la fidélité. En effet, cet oiseau est réputé pour exprimer l'amour et sa couleur blanche représente le symbole de la paix.

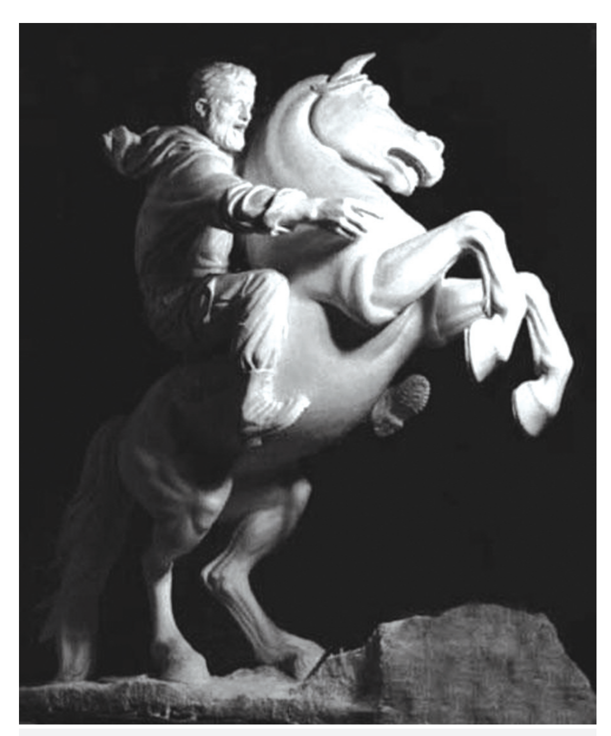
2. Les deux cygnes, dans une position de stabilité et de calme, expriment l'esthétique et la beauté des gestes en effectuant une danse.

3. La représentation des membres de ces deux oiseaux avec un rythme lent représente la coordination et la concordance.

4. La position des cygnes est de telle sorte que l'oiseau en bas, en supportant le poids de son partenaire sur la tête, offre la possibilité d'une ascension de son pair symbolisant ainsi le dévouement.



▲ *Maquette de la statue 'Urûj (Ascension)*



▲ *Bassij monté sur un cheval*



▲ *Maquette représentant une mère de martyr (shahid) réalisée pour le cimetière Behesht Zahrâ*

> J'ai choisi deux cygnes pour représenter l'amour, l'amitié, la sérénité, la coexistence pacifique et la fidélité. En effet, cet oiseau est réputé pour exprimer l'amour et sa couleur blanche représente le symbole de la paix.

5. La position des deux oiseaux permet de dessiner clairement le mot «Paix» en persan, arabe et ordou. Par ailleurs, en observant la statue sous un angle différent, l'on distingue le nom «'Ali» qui évoque l'une des figures majeures et exemplaires de l'histoire musulmane qui a consacré sa vie entière à lutter contre toutes les formes d'injustices au-delà des races, couleurs de peau et appartenance sociale.»

La statue modèle est taillée en pierre blanche artificielle. Il est possible de la fabriquer en utilisant d'autres matériaux tels que le bronze, l'or… dans des dimensions différentes en vue d'être placée dans divers endroits. ■



▲ *Maquette représentant le slogan Hal min nâser yansuruni de l'Imâm Hossein*

Email : h_fakhimi@yahoo.com
http://www.qoqnoos.com/body/scalpture/d-fakhimi/MASTER.HTM



# Georg Baselitz, la sculpture

## Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris

## (30 septembre 2011-29 janvier 2012)

Jean Pierre Brigaudiot

▲ *Georg Baselitz,* Dunklung Nachtung Amung Ding*, bois et peinture à huile, 2009, 308 x 120 x 125 cm, Galerie Thaddaeus Ropac*

**Un artiste néo-expressionniste et allemand**

Baselitz est né en 1938 dans une région qui fera partie de l’Allemagne de l’Est après la Seconde Guerre mondiale, c’est-à-dire l’Allemagne communiste, l’une de ces démocraties populaires du bloc de l’est, derrière le rideau de fer, sous la coupe soviétique. L’embrigadement forcé opéré par les nazis sur la population, y compris sur les enfants, marquera au moins autant Baselitz que la partie de sa vie passée sous le régime communiste, jusqu’à ce qu’il passe à l’ouest à l’âge de 19 ans. Son œuvre actuelle, celle d’un artiste qui a passé le cap des 70 ans, ne peut s’expliquer et se comprendre sans la prise en compte de ces périodes vécues durant la guerre mondiale puis durant la guerre froide en pays communiste.

Baselitz est d’abord un peintre et dans les années quatre-vingts, on le catégorise parmi les néo-expressionnistes allemands, parmi lesquels certains ont acquis la plus grande notoriété: A.R. Penck, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Markus Lüpertz, par exemple. Il y avait eu un premier expressionnisme allemand au début du vingtième siècle avec des artistes ayant avant tout en commun une œuvre qui privilégie l’expression de leurs sentiments et de leurs passions, et le plus souvent il s’agissait de l’expression d’un mal-être. Le monde tel qu’ils le figurent est bien loin d’être joli et paisible, comme peut l’être, par exemple, le monde des impressionnistes. Picturalement parlant, on peut dire que cette expression est brute sinon brutale, voire violente; la préoccupation majeure n’est pas le réalisme mais plutôt un vouloir dire l’essence des choses et des êtres. Ce premier expressionnisme reflète peu ou

prou les années difficiles, économiquement et politiquement, qui précédent, traversent et suivent la Première guerre mondiale. Les néo-expressionnistes, quant à eux, gardent certaines caractéristiques propres à l'expressionnisme du début du vingtième siècle, cet individualisme (moi-je), cette brutalité, cette facture fruste, cette posture postromantique de l'artiste aux prises avec son présent, son passé, la société, le monde et avec la matière picturale. Ils ont vécu la Seconde Guerre mondiale, grandi sous le régime nazi et pour certains sous le régime communiste de l'Allemagne de l'est. La scène artistique allemande de l'après Seconde Guerre mondiale, en tout cas à l'ouest, est un peu comme le pays, une scène de reconstruction dans la rupture par rapport à ce que fut l'Allemagne hitlérienne; un héritage social et politique difficile cependant que l'art change profondément de nature.

**Un peintre d'abord**

Baselitz entame une carrière de peintre figuratif, mais pour lui, le sujet n'est pas seulement la figure ou ce qui est supposé être représenté, le sujet est avant tout et définitivement la peinture à l'œuvre, cette aventure qui advient sur la toile, à chaque fois recommencée. Et quand on regarde le sujet peint, il apparait comme un sujet souffrant, blessé littéralement par les hachures, les coups de brosse brutaux, les couleurs lourdes infidèles au réel. Mais l'aventure est aussi celle du parcours, de l'ensemble de l'œuvre qui oscille et bifurque au gré de l'invention, du questionnement et du temps qui passe. L'inversion des figures, ces êtres la tête en bas, ont pour fonction, selon Baselitz, d'interroger plus librement la peinture en tant que ce qu'elle est: formes-couleurs-matières. Cela est clair, un peintre qui représente une figure, quelle qu'elle soit, s'attache à figurer celle-ci, et cela se joue évidemment au détriment de la peinture,

L'inversion des figures, ces êtres la tête en bas, ont pour fonction, selon Baselitz, d'interroger plus librement la peinture en tant que ce qu'elle est: formes-couleurs-matières.

dès lors chargée de la mission de représenter, asservie à la finalité représentative, davantage qu'orientée vers elle-même. Donc l'inversion des figures dans la peinture de Baselitz ne



▲ *Georg Baselitz,* Oberon (Remix)*, huile sur toile, 2005, 300 x 250 cm, Georg Baselitz Hall Collection - Photo: Jochen Littkemann*



▲ *Georg Baselitz,* G-Kopf *,1987, Ludwig Museum, Museum of Contemporary Art, Budapest - Photo: Jochen Littkemann*

relève point de la futilité, du caprice ou de l'effet stylistique, pas davantage que d'une singularité sans épaisseur. Il s'agit d'être peintre et de laisser advenir la peinture, un peu comme l'ont fait, de l'autre côté de l'Atlantique et à une époque juste un peu antérieure, les expressionnistes abstraits américains qui, eux, et pour la plupart, se sont délestés de la figuration du visible. Ainsi Baselitz peint de grandes toiles avec des figures humaines la tête en bas, évoquant quelquefois des chauves-souris. La facture est violente et exhibe le coup de brosse, la couleur ne reflète pas le réel, les formes humaines sont traitées avec une indéniable rudesse –comme dans certaines œuvres de l'Art Brut- en même temps que hâte, comme si le temps pressait, comme si le temps donné permettait à peine d'esquisser, comme si, également, le peintre voulait retourner aux sources de l'art, avant que les académismes et le savoir-faire ne l'édulcorent et ne l'enjolivent, ou bien là où l'art n'est qu'expression, comme l'art populaire.

**Un beau musée pour une œuvre aux antipodes du joli**

L'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dresse un bilan de l'œuvre sculptée de Baselitz, celle-ci émergeant à la fin des années soixante-dix, c'est-à-dire tardivement dans son parcours artistique. Ce musée d'art moderne et, il faut le dire, également d'art contemporain, s'est installé dans l'une des deux ailes du palais de Tokyo, construit dans un style *Arts déco* en 1937 à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques. L'ouverture en tant que Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a eu lieu en 1961 et il recèle désormais une importante collection constituée majoritairement d'œuvres d'artistes nés à la fin du dix-neuvième siècle ou au début du vingtième siècle. Cette collection leste sans doute un peu ce musée de la clientèle bourgeoise mais il se consacre également et depuis des décennies à de fort intéressantes expositions d'art contemporain, monographiques ou collectives. Ce qui

La facture est violente et exhibe le coup de brosse, la couleur ne reflète pas le réel, les formes humaines sont traitées avec une indéniable rudesse –comme dans certaines œuvres de l'Art Brut- en même temps que hâte, comme si le temps pressait, comme si le temps donné permettait à peine d'esquisser, comme si, également, le peintre voulait retourner aux sources de l'art, avant que les académismes et le savoir-faire ne l'édulcorent et ne l'enjolivent.

m'étonne toujours ici, c'est la capacité de cet espace muséal à accueillir dans de très bonnes conditions les différentes œuvres (extrêmement différentes les unes des autres) qui y sont présentées; les salles sont vastes et hautes de plafond, les scénographies généralement simples conviennent parfaitement. Ainsi, par exemple, sur la question du plaisir à visiter une exposition dans des conditions favorables, après avoir visité l'exposition Baselitz, je me suis rendu au Centre Pompidou pour l'exposition Edvard Munch - dont je me suis enfui rapidement -: œuvres trop serrées les unes près des autres, espaces restreints où l'afflux de visiteurs crée une indéniable gêne, scénographie banale. Ainsi, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, malgré son âge et une architecture initialement non destinée à en faire un musée, est un beau lieu où, même lorsque le public vient en nombre, il y a un réel plaisir à flâner devant les œuvres.

**A la hache et à la tronçonneuse et mal poli**

L'exposition intitulée *Baselitz sculpteur* est annoncée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris comme à peu près exhaustive quant à sa création sculpturale. Elle montre un travail dont se dégage une grande force, une énergie que l'on trouvait déjà, mais autrement exprimées, dans sa peinture et dans sa gravure. C'est que l'artiste *s'attaque* – et le terme est approprié - au tronc d'arbre, celui qu'il a reçu et peut-être choisi, avec des outils dont la destination est d'équarrir celui-ci, je veux dire d'effectuer un travail consistant à dégrossir le bloc de bois cylindrique pour y faire apparaître sommairement les formes souhaitées. En fait le travail de Baselitz se fait avec essentiellement la tronçonneuse et la hache: pas de finitions, pas de polissage, la forme dégagée avec l'outil reste sommaire et en ce sens évoque certains arts tribaux dénués de sophistication, ou bien évoque des arts populaires ou encore certaines œuvres de l'Art Brut. Cette sculpture convoque beaucoup, évoque

Le travail de Baselitz se fait avec essentiellement la tronçonneuse et la hache: pas de finitions, pas de polissage, la forme dégagée avec l'outil reste sommaire et en ce sens évoque certains arts tribaux dénués de sophistication, ou bien évoque des arts populaires ou encore certaines œuvres de l'Art Brut.

beaucoup, dans le champ de l'art et hors champ: les sculptures de l'Ile de Pâques, les totems des amérindiens d'Amérique du nord, les sculptures des artistes bucherons du Canada… Figures frustes, sommaires et magiques à la fois. Ici



▲ *Georg Baselitz,* Pace Piece*, 2003, Hall Collection - Photo: Jochen Littkemann*



▲ *Georg Baselitz,* Meine neue Mütze*, 2003, Essl Museum, Klosterneuburg-Vienne - Photo: Jochen Littkemann*

Baselitz sculpteur confirme que pour lui l'expression prime, non pas que l'idée ne soit pas là, cet artiste bien qu'ancré dans un art très brut ne renie ni son histoire ni une grande culture historique, artistique, politique et psychanalytique.

l'artiste ne s'encombre pas d'une panoplie infinie d'outils ainsi qu'il se fait dans les ateliers des sculpteurs traditionnels, ou même et par exemple chez les sculpteurs Makondés où la figure humaine est davantage «finie». La hache et la tronçonneuse dégagent vaguement des formes humaines – il s'agit toujours de cela - et littéralement dessinent dans le bois: Baselitz a acquis une virtuosité indéniable dans le maniement de ces outils. La tronçonneuse ne se cantonne pas à couper, détournée de cette seule fonction, elle entaille et trace des traits en creux; son extrémité tourne sur elle-même et les dents de la chaine creusent des cratères; un vocabulaire plastique s'installe, ainsi qu'une manière de faire et un savoir-faire. L'Art Brut, et Baselitz n'en est pas si loin, qui marche hors les sentiers du savoir-faire, débouche également sur un savoir-faire acquis. Parfois, le sentiment surgit que Baselitz sculpte comme il grave: la tronçonneuse dessine et grave et les tracés de cet outil sont comme ces coups de crayon, ces hachures qui construisent la figure, chez Giacometti par exemple. Lorsqu'ici, dans cette exposition, il advient que la figure n'est que détail du corps: une jambe seule, monumentale, on se prend à perdre de vue le sujet et on débouche volontiers sur une appréhension purement plastique, avec des surgissements inattendus comme celui d'une sculpture cubiste avec ses facettes; ici les facettes proviennent du mode d'emploi de la hache qui entaille, ôte et laisse apparaitre des plans-facettes différemment orientés; en ce cas précis la monochromie jaunâtre tient lieu de camaïeu pour conduire encore davantage vers le cubisme.

Baselitz sculpteur confirme que pour lui l'expression prime, non pas que l'idée ne soit pas là, cet artiste bien qu'ancré dans un art très brut ne renie ni son histoire ni une grande culture historique, artistique, politique et psychanalytique. Cela transparaît dans les titres des œuvres, titres énigmatiques quelquefois ou explicites d'autres fois, comme par exemple *Les femmes de Dresde*, un groupe de grandes figures teintées de

façon monochrome d'un jaune délavé. Il s'agit d'un ensemble monumental en rappel des terribles bombardements alliés de la fin de la guerre, ceux qui rasèrent la ville de Dresde, faisant un nombre invraisemblable de morts civils. Ici certaines des têtes, ne serait-ce leur contexte, s'éloignent tellement de leur nature de tête qu'on les oublie comme telles et les regarde comme des œuvres abstraites, je pense particulièrement à l'une d'entre elles, forme ovoïde criblée de trous, déchirée, comme le sont les murs des bâtiments où ont eu lieu les combats de rue.

**Et la couleur**

On ne peut pas réellement dire que les sculptures de Baselitz sont polychromes, cependant, la couleur est là, assez systématiquement. Le plus souvent elle est comme une trace, comme un résidu de pigment, ainsi qu'on en trouve sur certaines sculptures d'antan: statues religieuses du moyen-âge, figures rituelles africaines. Couleurs primaires, jaune, rouge, bleu, pour l'essentiel. En 1996 et 1997, il y a des personnages différents de la majorité de ceux du monde sculpté de Baselitz, ces personnages, clairement masculins ou féminins sont vêtus, allusion, semble-t-il, à l'art officiel de l'Allemagne de l'est: le Réalisme-socialiste. La couleur alors trouve davantage sa raison d'être, elle est davantage imitative. Les couleurs présentes dans sa sculpture rappellent-elles la peinture de Baselitz? Il est difficile de le dire, peut-être qu'elles rappellent celle-ci davantage par la spontanéité et la rusticité de leur application. Sont-elles codées? Oui, elles le sont souvent avec le bleu pour le masculin, le rouge pour le féminin; encore faut-il y être attentif sinon les corps paraissent plutôt androgynes, à peines dégagés du tronc de l'arbre, état fusionnel. La couleur est donc déposée comme il en va de la taille du bois, comme il en va de la peinture, de manière brutale, sans raffinement aucun. Peut-on parler de la couleur lorsque certaines pièces sont totalement revêtues d'un tissu à carreaux?

> L'œuvre sculptée de Baselitz est forte, puissante, brute, disharmonieuse, aux antipodes des effets et du joli. Elle relève des caractéristiques propres aux expressionnismes dont ressort ici encore une terrible difficulté d'être, une terrible difficulté existentielle.

**Les dessins**

Une série de dessins de moyen format est exposée dans une petite salle. On



▲ *Georg Baselitz, Blauer Kopf 1.III.,1984 - Photo: Jochen Littkemann*

pourrait attendre que ce soient des dessins préparatoires, comme bien souvent dans le domaine de la sculpture; or ils se donnent à voir comme autonomes, existant tels qu'en eux-mêmes, en noir et blanc, tracés rapidement et témoignant d'une connaissance acquise du matériau que Baselitz travaille, va travailler ou a travaillé, le bois. Ce sont plutôt des idées jetées sur le papier, idées pour qu'advienne la sculpture ou bien idées de ce qu'est la sculpture déjà advenue. Bref, une réflexion sur sa sculpture entre ce qu'elle est, déjà, et ce qu'elle peut advenir.

*Georg Baselitz, Sans titre, 1982-83, bois, 250 x 73 x 59 cm*

### Et les peintures

L'exposition comporte une vaste salle où sont montrées des peintures récentes, de 2011, et bien différentes des œuvres du Baselitz néo-expressionniste tel qu'il est principalement connu. Ce sont des sortes de très grands portraits ou autoportraits aux figures inversées, deux figures le plus souvent côte à côte, figures doubles (*moi-je, moi et je?*) et séparées par un bandeau vertical. Ces figures apparaissent sur un fond blanchâtre délavé: la peinture est en lavis, les couleurs apparaissent à peine, pâles, sur les visages, le reste du champ pictural est peuplé de lignes noires et de petites touches le plus souvent noires qui semblent quelquefois autonomes, libres d'aller, d'errer dans le champ pictural. Ces œuvres n'ont pas l'énergie de celles qu'il a peintes antérieurement, elles sont autres et d'une autre époque du peintre.

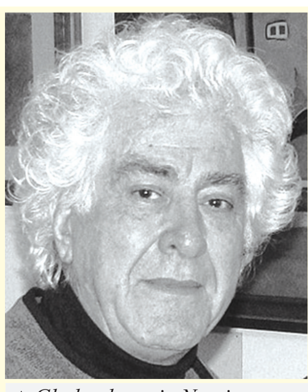
### Puissant mais pas joli

L'œuvre sculptée de Baselitz est forte, puissante, brute, disharmonieuse, aux antipodes des effets et du joli. Elle relève des caractéristiques propres aux expressionnismes dont ressort ici encore une terrible difficulté d'être, une terrible difficulté existentielle. L'artiste privilégie la spontanéité d'un faire pour révéler l'humain à travers ces corps taillés à la hache, un humain dont la beauté est certes ailleurs que dans les apparences, davantage dans l'énergie qui caractérise l'œuvre, énergie où l'homme et l'arbre - la nature - s'entremêlent, liaison de l'un et l'autre. ■

# Gholamhossein Nami, peintre d'ici et d'ailleurs, des allers et des retours

Djamileh Zia

**La Galerie Khak[1] a organisé du 17 juin au 11 juillet 2011 une exposition regroupant quelques tableaux de Gholamhossein Nami dessinés de 1994 à 2011. Dans les tableaux datant de la fin des années 1990, le désert est un thème important; ensuite, les pays et les territoires, et plus tard la route et des motifs évoquant l'écriture persane deviennent le thème principal des tableaux, comme si le peintre avait représenté au fil de ces dix-sept ans ses réflexions et ses sentiments sur des allers et retours entre son pays natal et d'autres contrées, entre le passé et l'avenir.**

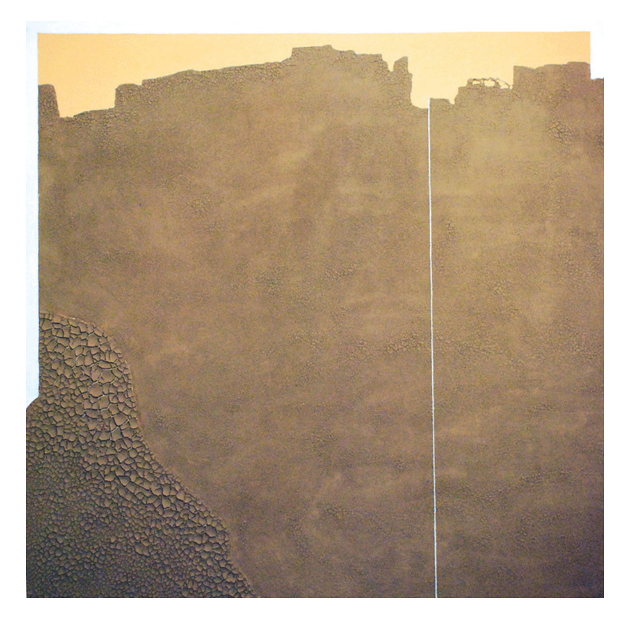


▲ *Gholamhossein Nami*

Gholamhossein Nami est né en 1936 à Qom. Il a étudié la peinture à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran puis à l'Université du Wisconsin aux Etats-Unis. Il fait partie des pionniers de l'art conceptuel en Iran et a été l'un des fondateurs du «Groupe libre des peintres et des sculpteurs» (*Gorouh-e âzâd-e naghâshân va mojassameh-sâzân*) dans les années 1970.[2] Il est devenu célèbre pour ses tableaux blancs comportant des formes tridimensionnelles. Il a enseigné la peinture dans plusieurs universités iraniennes jusqu'en 1988. Nami a exposé ses peintures en Iran, en Europe et aux Etats-Unis et a reçu plusieurs prix tout au long de sa carrière artistique. Plusieurs musées d'art contemporain en Iran et aux Etats-Unis ont acquis ses œuvres, et l'une



*Tableaux de Gholamhossein Nami*



des salles de la Maison des Artistes de Téhéran a été baptisée à son nom. Nami a émigré au Canada il y a sept ans, mais revient régulièrement en Iran pour des séjours de quelques mois.[3]

Dans ses entretiens, Nami a parlé à plusieurs reprises d'un voyage qu'il a effectué en 1994 à Kâshân et à Abiyâneh, où il a redécouvert les paysages du désert. Nami a passé son enfance à Qom, une ville située elle aussi au bord du désert. Il dit qu'il a toujours aimé, depuis son enfance, l'architecture des maisons traditionnelles iraniennes des régions semi-désertiques, mais au cours de ce voyage en 1994, il a été surtout ébranlé par le contact de la terre ocre de ces régions, au point d'avoir emporté avec lui un sac rempli de la terre d'Abiyâneh pour l'utiliser dans ses tableaux.[4] Dans l'exposition à la Galerie Khak, le désert apparaît dans les tableaux de Nami quelque temps après ce voyage sous la forme d'une parcelle de terre craquelée. «*Je cherche mon identité dans les fissures assoiffées du désert. Le désert a une étrange profondeur pour moi et peut-être est-ce ainsi pour tout le monde. Le nom du désert même, a une connotation symbolique et un sens différent en fonction des gens. Le désert est une terre assoiffée qui, parce qu'il a terriblement besoin d'eau, tombe amoureux du mirage et noue son sort à l'aridité et à la soif. En ce sens, je pense qu'en utilisant l'élément terre et le désert, j'ai approché quelques uns des signes abstraits de la culture iranienne qui peuvent inclure mon identité aussi*», a dit Nami dans un entretien.[5]

La terre dont la couleur évoque le désert, les territoires et les pays sont les thèmes dominants des tableaux de Nami de 2002 à 2008. Dans plusieurs de ces tableaux, il y a des habitations que l'on devine à l'horizon. D'autres tableaux évoquent des territoires sur une carte, délimités par des lignes droites qui s'entrecroisent et se coupent (représentant des routes ou des frontières peut-être), et souvent, l'un des territoires est peint en noir. Cette zone en noir surprend comme une énigme, comme s'il s'agissait d'un espace



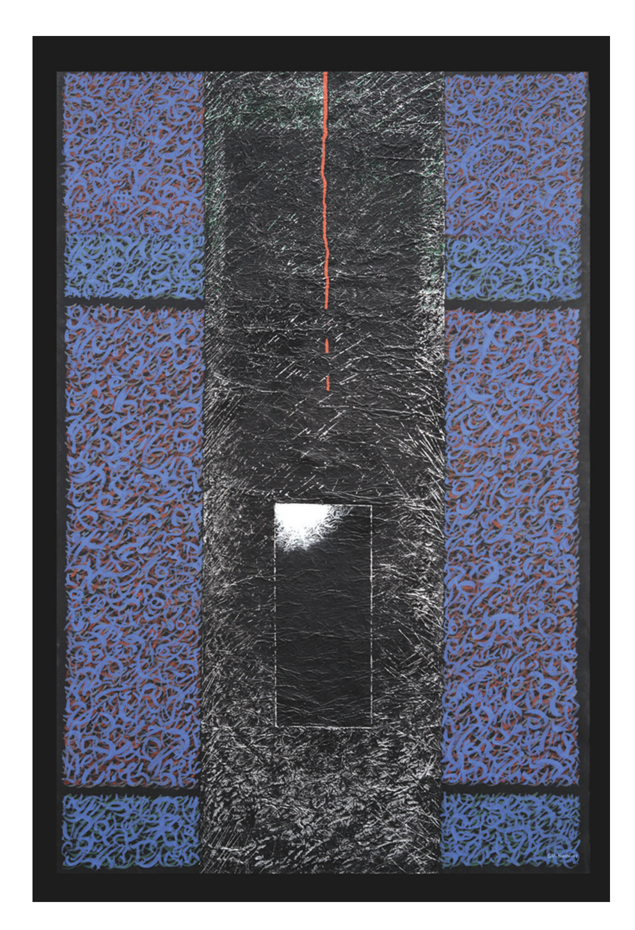


dont on n'a aucune information ou auquel on n'a aucun accès. La couleur noire évoque également le deuil et la tristesse.

A partir de 2007, de petites formes curvilignes apparaissent dans les tableaux de Nami et en deviennent un élément constant. Elles sont dessinées surtout en bleu clair et beige, couleurs qui évoquent le ciel et la terre des régions désertiques de l'Iran. Ces petites lignes courbes, qui font penser à l'alphabet persan calligraphié, adoucissent les tableaux de Nami. Deux ans plus tard, le thème des pays et des territoires disparait et laisse la place à celui de la route. On pourrait penser qu'il y a un lien entre l'apparition des petites lignes courbes et la disparition des dessins des territoires, comme si ce qui symbolise la langue et la culture persanes a remplacé la terre; celui qui a intériorisé ainsi son pays d'attache peut désormais prendre la route et partir ailleurs.

Le tableau de 2009 semble être un tournant: une route qui occupe la majeure partie du tableau, avec un encadré en son milieu (qui pourrait évoquer une fenêtre, une ouverture) d'où jaillit une couleur blanche au milieu du noir. Est-ce un signe d'espoir? Les petites lignes courbes sont présentes des deux côtés de la route, comme pour la baliser. Dans ce tableau, la route est divisée en deux par une ligne rouge placée en son milieu, ligne en partie continue en partie discontinue comme pour montrer que sur cette route, les dépassements et les retours sont parfois possibles parfois impossibles.

La couleur dominante des tableaux de Nami s'éclaircit au cours des années qui suivent. Dans ses peintures de 2010 et 2011, les couleurs sont paisibles, blanc, bleu clair, jaune, et il y a un cercle au milieu des tableaux. Un espace rectiligne est placé au milieu du cercle et le divise en deux parties, comme les routes qui, dans les tableaux des années précédentes, étaient divisées en deux parties par une ligne médiane;



mais cette bipartition est atténuée du fait de la forme du cercle qui englobe et unifie les deux parties. Les petites lignes courbes évoquant l'alphabet persan occupent une grande partie du tableau. Le premier tableau à trois dimensions de Nami était composé deux cercles surélevés représentant deux têtes, celles d'une mère et d'un enfant. Les cercles des tableaux de 2010 et 2011 sont-ils des têtes eux aussi? Quoiqu'il en soit, les tableaux récents de Nami donnent au spectateur un sentiment de sérénité qui est peut-être lié à une impression de suspension dans le temps et l'espace. ■

---

1. www.khakgallery.com.
2. Le principal objectif de ce groupe (créé en 1974) était de provoquer un changement dans le milieu artistique de l'Iran, en mettant l'accent sur l'art conceptuel et en critiquant le marché de l'art. Ce groupe fut dissous en 1977.
3. Pour avoir plus d'informations sur Gholamhossein Nami, vous pouvez consulter son site officiel à l'adresse www.gh-nami.com.
4. Entretien de Leyli Golestan avec Gholamhossein Nami, paru dans le journal *Hamshahri*, consulté le 25 sept 2011 sur le site officiel de Gh. Nami.
5. Entretien du journal *Iran* avec Gholamhossein Nami, consulté le 25 sept 2011 sur le site officiel de Gh. Nami.

# Fichés?

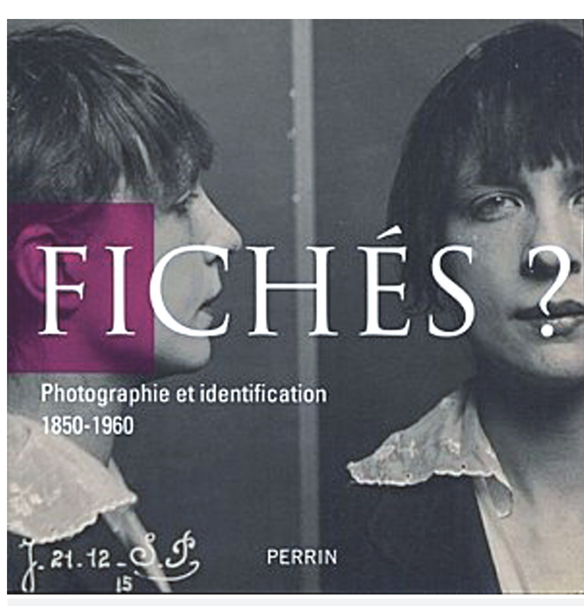
## *Photographie et identification du second Empire aux années soixante.*

## Archives nationales, Hôtel de Soubise, Paris

28 septembre-26 décembre 2011.

## (…ou comment la photo digresse…)

Jean-Pierre Brigaudiot




▲ *Affiche de l'exposition "Fichés ?"*

### Une exposition documentaire

Organisée chronologiquement, couvrant depuis la moitié du dix-neuvième siècle (le Second Empire naît en 1852) jusqu'aux années 1960 (c'est alors la guerre d'Algérie), cette exposition révèle l'utilisation faite par la police - les polices: polices d'Etat, police judiciaire, police militaire, police municipale -, en France, de la photographie dans des fichiers concernant une grande variété de personnes coupables, suspectes ou simplement supposées suspectes de délits avérés ou de délits possibles à terme. Cependant, et un peu contrairement à ce qu'on pourrait attendre avec ce titre, il s'agit d'une exposition sur les fiches de signalement des personnes où la photographie est un moyen parmi d'autres, comme le sont les empreintes digitales (qui apparaissent en 1894), moyen qui toutefois va contribuer à faire évoluer la forme et la fonctionnalité de ces fiches. Avec cette exposition à caractère strictement documentaire (elle n'a rien d'artistique et sa scénographie est plus que banale) la visite navigue entre le fichage comme outil de recherche et de répression et le fichage par mesure de précaution: on y rencontre de célèbres criminels dits de droit commun, des membres de partis politiques tout à fait légaux, de nombreux étrangers immigrés et des résidents étrangers, des citoyens de pays ennemis réfugiés en France, des tenanciers de maisons closes, des prostituées, des escrocs, des syndicalistes, des anarchistes, des artistes, des bagnards, des déserteurs, des bolcheviks, des avorteuses, des espions, des nomades (déjà!) et des forains, bref, une liste digne du poète Jacques Prévert, où pratiquement chacun peut s'avérer suspect sinon coupable. Cette exposition se dégage du côté potentiellement sinistre de son sujet (on y parle quand même essentiellement de malfaiteurs) en mettant en évidence différents procédés scientifiques ayant contribué à permettre autant la

classification par types humains que l'identification des personnes, ainsi l'anthropologie et l'ethnologie sont au rendez-vous avec la photo telle qu'en useront les polices.

**Ficher avant la photo**

Le fichage des personnes n'est pas nouveau au milieu du dix-neuvième siècle, époque à laquelle démarre cette exposition; on en trouve déjà des exemples au Moyen Age et à la Renaissance, avec notamment, aux côtés de descriptifs écrits, une iconographie des criminels – des dessins. Après le développement de l'imprimerie, au seizième siècle, s'installe, en direction du public, la représentation des criminels dans les journaux; celle-ci existe d'ailleurs toujours dans une certaine presse vile et avide d'événements terrifiants dramatisés outre mesure. Dans cette presse les représentations des criminels et de leurs méfaits relèvent plutôt de la caricature - pour dramatiser -, puis après l'apparition de la photo, elles persistent et elles s'appuient sur celle-ci dans un but de réalisme accru. On peut considérer qu'autrefois, les figures dessinées des criminels étaient douées d'un très haut niveau de ressemblance, celle-ci étant alors encore un but essentiel des apprentissages artistiques; cette question de la ressemblance ou de la croyance en celle-ci n'est pas anodine quant au rôle à venir de la photo, lorsqu'elle s'installera dans le domaine policier et judiciaire. C'est en 1832 que l'un des modes d'identification, la marque au fer rougi appliqué sur la peau des criminels est abolie. Sur le laps de temps couvert par l'exposition, soit globalement un siècle, on constate la cohabitation persistante de deux principaux modes d'identification: les informations écrites et les informations visuelles, cohabitation donc plutôt que remplacement de l'un par l'autre, l'autre étant logiquement la photographie. Avant la photo et malgré la photo, les outils d'identification restent essentiellement des documents écrits rédigés à l'aide d'un vocabulaire lourdement administratif à caractère militaro-policier, le même vocabulaire technique et idiolectal qu'on rencontre toujours dans les commissariats et les gendarmeries. Les descriptifs plus ou moins détaillés s'attachent aux mensurations, à la morphologie du visage et du corps, aux signes particuliers, aux types humains définis par les scientifiques, aux habitudes comportementales et même au caractère psychologique.

Le fichage des personnes n'est pas nouveau au milieu du dix-neuvième siècle, époque à laquelle démarre cette exposition; on en trouve déjà des exemples au Moyen Age et à la Renaissance, avec notamment, aux côtés de descriptifs écrits, une iconographie des criminels – des dessins.

**Un débouché pour la photo et son détournement**

La photographie apparait officiellement en 1839. Elle n'est pas encore considérée comme un art - du moins par l'Académie des beaux-arts qui fait la pluie et le beau temps en la matière - car elle est avant tout technique, reproductible à souhait, donc dénuée d'unicité, et ce ne sera qu'au vingtième siècle que, très lentement, elle s'installera sur les cimaises des galeries et des musées. Même si les artistes, sculpteurs et peintres s'en servent dans un but de vérification et afin de faciliter la ressemblance, ainsi Delacroix, parmi bien




▲ *Fiche anthropométrique d'Alphonse Berthillon*

d'autres, s'en servira couramment. Si la technicité de la photo la range d'office dans la catégorie des arts mécaniques, cela lui vaudra certainement aussi une crédibilité quant à sa capacité de représentation *objective* du visible. En tant qu'art mécanique elle est dénuée, en principe, de tout affect et de toute dimension passionnelle, il en découle qu'elle produit par principe une image fiable de ce qu'enregistre l'appareil. Pour autant, l'exposition *Fichés* révèle une réelle défiance des administrations que sont la justice, le milieu carcéral et les polices à l'égard de la photo: la fiche descriptive écrite, en effet, outre qu'elle occupe le terrain depuis fort longtemps, délivre un certain nombre d'informations précises et normées que ne délivre pas la photo. On peut en ce sens penser que la photo en tant qu'image ne révèle que des apparences, un paraître, un moment, un instant, insuffisants quant à constituer une information complète et incontestable, sinon réellement scientifique, dont les polices ont besoin en vue des identifications. Car il ne s'agit évidemment ni de confondre un suspect ou un criminel avec un autre, ni d'arrêter un innocent. Au-delà de la période couverte par l'exposition (les années 1960), l'évolution des outils d'identification des personnes n'a cessé de voir cohabiter la photo avec d'autres modalités dont ce qu'on appelle les empreintes digitales puis les empreintes génétiques (ADN); dès lors, la marge de possible erreur d'identification diminue jusqu'à devenir infime. Cependant, l'exposition montre que peu à peu, les registres puis les fiches de signalement intègrent la photo, selon des modalités variables qui aboutiront néanmoins à une homogénéisation avec la fiche signalétique. Avec le temps, la pratique de la photo s'allège, quitte le studio et se déleste des matériels lourds et encombrants qu'utilisèrent des pionniers tel Nadar; avec la réduction des dimensions, des appareils de prise de vue et leur facilité d'usage elle peut être prise au vol et à l'insu de celui dont elle saisit l'image. Historiquement, les événements de la Commune de Paris, cette révolte matée dans le sang et les exécutions sommaires, marque un tournant dans l'instauration du fichage. La photo entre dans l'univers carcéral et des portraits-cartes des communards sont réalisés dans les prisons versaillaises par Appert; puis les armées font de même avec les déserteurs. En 1874, la Préfecture de Police de Paris se dote d'un studio photo.

**Bertillon**

Au dix-neuvième siècle, les recherches conduites en sciences humaines, en médecine et par la police à caractère

scientifique permettent peu à peu d'envisager une meilleure connaissance des caractéristiques physiques de l'espèce humaine; ainsi il ne s'agit pas nécessairement d'identifier des criminels mais d'opérer des classements en discernant certaines particularités propres à l'implantation géographique, aux modes de vie, aux morphologies de certains peuples mal connus ou groupes minoritaires comme les handicapés ou les aliénés - ces derniers servant occasionnellement de cobayes. L'expansion coloniale et la recherche archéologique y contribuent. Des missions d'exploration scientifiques à caractère anthropologique et ethnographique sont mandatées par le ministère de l'Instruction publique et rapportent des descriptifs de populations lointaines, ainsi par exemple les missions de Charles-Eugène Ujfalvy chez les Kirghizes et les Bachkirs qui intègrent la photo à leurs résultats. Il en naîtra un vocabulaire plus étendu et plus précis pour désigner telle ou telle particularité morphologique. Alphonse Bertillon, d'abord commis aux écritures à la Préfecture de Police, deviendra responsable du bureau d'identité où il mettra en place un système d'identification à caractère anthropométrique. C'est dans le courant des années 1880 que l'anthropométrie en tant qu'outil scientifique connait son plus vif succès, avec notamment l'identification de Ravachol, un anarchiste, par le *système Bertillon*.

Ravachol était né pauvre et volait pour survivre, au fil de ses rencontres, il rejoint la cause anarchiste alors assez active et fut l'auteur d'attentats fameux contre des représentants de la justice. La couverture du Petit Journal, du 16 avril 1892 illustre son arrestation. Sa fiche signalétique était ainsi formulée: «*Taille 1m 66, envergure 1m78, maigre, cheveux et sourcils châtains foncés, barbe châtain foncé, teint jaunâtre, visage osseux, front bombé et assez large, aspect maladif. Signes particuliers: cicatrice ronde à la main gauche, au bas de l'index, près du pouce; deux grains de beauté sur le corps, un sur la poitrine gauche, un sous l'épaule gauche*».

Historiquement, les événements de la Commune de Paris, cette révolte matée dans le sang et les exécutions sommaires, marque un tournant dans l'instauration du fichage. La photo entre dans l'univers carcéral et des portraits-cartes des communards sont réalisés dans les prisons versaillaises par Appert; puis les armées font de même avec les déserteurs. En 1874, la Préfecture de Police de Paris se dote d'un studio photo.

Cependant la technique photographique évolue encore vers plus



▲ *Ravachol*

de facilité de mise en œuvre: en 1889, lors de l'exposition universelle, un système de photographie automatique sans opérateur est présenté. D'autre part, c'est en 1894 qu'on commence à utiliser les empreintes digitales qui entrent dans la fiche signalétique dite Bertillon, celle-ci comportant deux photos métriques, de face et de profil. Le système d'identification Bertillon, dont la logique et l'efficacité sont incontestables, perdurera jusqu'au vingtième siècle, et il remplacera les diverses formes qu'auront eu les fiches d'identification des divers services, moins fiables et sans nul doute moins susceptibles de transmission d'informations partageables par les services judiciaires et policiers concernés.

**Au fil du temps, une infinité de personnes fichées**

Entre la recherche scientifique, la recherche des coupables, la surveillance de certains groupes sociaux, l'exposition *Fichés* conduit au long du parcours de visite à des rencontres inattendues en ce sens que son titre détermine à priori des actions policières, quelle que soit la police dont il peut être question. Et là encore, la surprise provient du fait que sur la durée d'un siècle, on découvre un nombre incroyable de services policiers, nationaux ou locaux, municipaux, militaires, destinés à l'espionnage, à une surveillance spécifique - les ports, par exemple -, et l'on retrouve une fois encore Prévert, - je cite ici quelques intitulés de fiches signalétiques présentées dans cette exposition:

*...4ème bureau de la sûreté générale et des renseignement généraux - fichier des demandes de cartes d'identité de vendeurs de bestiaux - registre dit des courtisanes, photographies de victimes ou de prévenus - ensemble de photographies anthropométriques de condamnés pour crimes passionnels - portrait anthropométrique de Landru - fiches et dossiers de renseignements du contre-espionnage militaire - fichiers des chauffeurs de taxi, de vélo-taxi et des cochers lyonnais - consulat de France à Vladivostok, registre d'immatriculation d'Arméniens et de Grecs - fichier photographique des nomades, forains et marchands ambulants du commissariat central de Montpellier - notice individuelle de forain de Django Reinhardt - police des mœurs de Montpellier et de Béziers, photographies de tenanciers, tenancières et pensionnaires de maisons closes, d'hommes et de femmes impliqués dans la traite des femmes - récépissés de carte d'identité d'étranger de Pablo Picasso et de madame Picasso - carnets anthropométriques d'interdits de séjour - consulat de France à New York, registre d'immatriculation: inscription de Marcel*

▲ *Photos présentées dans le cadre de l'exposition "Fichés ?"*

*Duchamp - fichier des brigades spéciales anticommunistes des Renseignements généraux n°1. Bloc tiroir des communistes recherchés - fiches d'identité de travailleurs indochinois recrutés par la MDI (Service de la main d'œuvre indigène nord-africaine et coloniale) - fiches anthropométriques d'Antoine, Marguerite et Nicolas, enfants handicapés, réalisées à la Préfecture de police - recherches du Docteur Delisle sur les déformations artificielles du crâne: photographies d'hommes et de femmes présentant la déformation artificielle du crâne dite «toulousaine» - fiches anthropométriques de bagnards - fichier du ministère des colonies pour les patronymes commençant par les lettres D et E…*

Cette exposition révèle, parmi bien d'autres choses, cette contradiction chronique entre prévenir et punir, on fiche les criminels recherchés - dont le crime peut d'ailleurs être relatif comme celui d'être résistant sous l'occupation allemande -, on fiche beaucoup, ainsi en 1967, les services centraux parisiens de la Police nationale détiennent 130 millions de fiches, ce qui est sans doute un fichage quantitativement modeste, voire ridiculement modeste à côté de ce que fut celui opéré par le KGB soviétique! Mais à ficher pour ficher on finit par ficher des activités ordinaires comme celle de chauffeur de taxi, - or, justement il y aurait eu afflux d'émigrés russes exerçant ce métier et donc parmi eux, peut-être… des bolcheviks -; quant aux vendeurs de bestiaux, leur fichage laisse perplexe, même s'il a une explication. Au long de la visite, on trouve ça et là quelques traces de contestations du fichage, ceci au nom de la démocratie et des libertés individuelle, mais ce ne sont que de faibles murmures contre un courant dominant où le désir sécuritaire se cache derrière celui de prévenir. Depuis les années soixante, on peut considérer que le fichage a pris bien d'autres formes, notamment facilitées par l'outil informatique, ce *big brother* janusien qui nous facilite la vie tout en scrutant les moindres détails et faits de celle-ci.

**L'hôtel de Soubise, un site des archives nationales**

Il semble que l'exposition, outre les visites guidées qu'elle permet, aurait gagné à davantage prendre appui sur les médias à caractère pédagogique et éventuellement interactifs ainsi que le font aujourd'hui la majorité des musées des sciences ou d'art. Le parcours requiert une attention quelque peu fastidieuse car ce qu'on regarde, ce sont des documents de la taille d'une fiche ou d'une photo d'identité, et il y en a un très-très grand nombre! Dommage car le site d'accueil de l'exposition, au cœur du Marais, un quartier parsemé de beaux hôtels particuliers dont certains sont des musées, comme l'hôtel Salé - musée Picasso -, est un site charmant. Dès lors qu'on entre dans le jardin - ou parc -, on est coupé de l'agitation de Paris, on est transporté ailleurs dans le temps et dans l'espace, on se croirait quelque part en province! C'est au quatorzième siècle que fut édifié un premier bâtiment plusieurs fois remanié avant de revêtir cet aspect de château davantage que d'hôtel particulier. Le lieu est évidemment chargé d'histoire dont celle de l'un de ses occupants, le Duc de Guise, avec derrière son nom les massacres de la Saint Barthélémy. C'est à la Révolution que l'hôtel de Soubise devient propriété d'état et c'est en 1808 qu'il accueille les archives de l'Empire. Napoléon III en fera le musée d'histoire de France. ■

# L'Iran poétique dans "Les Roses d'Ispahan" de Leconte de Lisle

Majid Yousefi Behzadi
Université d'Ispahan

Certains poètes français furent influencés par la beauté de la poésie iranienne, en particulier l'allitération poétique en poésie persane, à tel point qu'elle a parfois été le pivot de leurs créations artistiques. Sans oublier les noms de Victor Hugo (*Les Trois Cents*), d'Anatole France (*Homaï*) et Alphonse de Lamartine (*Harmonies poétiques*), pour qui l'Iran était une contrée de révélation pour leurs méditations. Il faut citer aussi celui de Leconte de Lisle chez qui la beauté exotique fait apparaître une construction rigoureuse propre à la technique des Parnassiens (l'Art pour l'Art).

Dans cette perspective, la composition "Les Roses d'Ispahan" (paru dans *Poèmes tragiques*) renvoie au fait qu'il voulut vitaliser ses poèmes par le parfum d'un Orient perçu comme le lieu de rencontre du soufisme et du mysticisme. Après "La Vérandah" qui montre la fraîcheur et la vivacité de l'Iran publié dans les *Poèmes barbares* (*Au tintement de l'eau dans les porphyres roux /Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures…*)[1], le poème "Les Roses d'Ispahan" met en lumière toute la beauté séduisante de ce pays. A ce titre, Shojâ'-od-Din Shafâ souligne: «"Les Roses d'Ispahan" *est l'un des célèbres poèmes de Leconte de Lisle adapté par un compositeur français en musique»*.[2] Ceci évoque la célébrité et la grandeur de la poésie. Ainsi, la globalité de vision pertinente du poète français va jusqu'au sublime lorsqu'il prononce le nom d'Ispahan avec sérénité:

*Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,*
*Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger*
*Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce,*
*O blanche Leïlah! que ton souffle léger.*[3]

Selon cette allégation, la présence de Leïlah dans cette strophe désigne l'importance de la femme bien aimée du poète comme symbole de la beauté sous forme d'une Muse inspiratrice. Aux yeux de Leconte de Lisle, la femme orientale possède un certain charme dans lequel la pudeur de l'esprit se cristallise par l'image hallucinante de cette dernière. Le poète semble éterniser son amour par la description de la nature où il cherche à valoriser la beauté de Leïlah:

*Ta lèvre est de corail, et ton rire léger*
*Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce,*
*Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,*
*Mieux que l'oiseau qui chante au bord du nid de mousse,*[4]

A un moment donné, le poète se trouve dans un état de mélancolie de sorte que son pessimisme se réfléchit à son tour sur la femme idéale qui apparaît pourtant à tout instant désirable:

*Mais la subtile odeur des roses dans leur mousse,*
*La brise qui se joue autour de l'oranger*
*Et l'eau vive qui flue avec sa plainte douce*
*Ont un charme plus sûr que ton amour léger!*[5]

Si le poète parle de sa douleur mentale, c'est plutôt pour globaliser l'image fascinante de la femme. En sus, les fleurs de l'Orient, de par le raffinement de leur odeur, projettent dans l'esprit du poète une sorte de nostalgie poétique:

*Leïlah! depuis que de leur vol léger*
*Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce,*
*Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger,*
*Ni de céleste arome aux roses dans leur mousse,*[6]

Le monologue intérieur du poète avec Leïlah est prétexte pour vivifier davantage les paysages splendides de l'Iran. Le regard de Leconte de Lisle sur l'Iran dérive d'un souci constant à l'époque où le beau était le canevas de tout jaillissement poétique.

Ainsi, la poétisation de la beauté naturelle de l'Iran révèle le goût du poète pour une méditation poétique afin de mieux décrire les attraits fascinants de ce pays où tout dépendrait de la conviction et de la sincérité. En fait, Leconte de Lisle admire l'absence occasionnelle de Leïlah, car il est susceptible de se rendre satisfait de ce qu'elle donne comme un amour éthéré. La célébrité de la ville d'Ispahan est donc liée à l'image attirante de Leïlah, et ce plus particulièrement quand le poète réclame la lucidité de cette combinaison sonore:

*Oh! que ton jeune amour, ce papillon,*
*Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce,*
*Et qu'il parfume encore les fleurs de l'oranger,*
*Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse!*[7]

En guise de conclusion, nous pouvons dire que le poète français fut à la recherche d'une contrée exotique dans le cadre d'une composition mélodique conforme à une femme idéale; femme dont la beauté demeure au sein de toute pensée poétique telle une énigme latente. La notoriété des paysages de l'Iran se fait écho dans les poèmes de Leconte de Lisle, et ce aussi bien dans l'inspiration que dans l'imagination. Car la Muse du poète français est un être surnaturel et invisible et n'apparaîtra que lorsque l'amant se purifiera corps et âme – élément au centre du mysticisme oriental. ■




1. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, éd. Revue et augmentée, Paris, p. 134.
2. Shafâ, Shojâ'-od-Din, *Iran dar adabiyât-e jahân* (L'Iran dans la littérature du monde), éd. Ibn-e Sinâ, 1953. p. 33.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes tragiques*, éd. Revue et augmentée, Paris, p. 48.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid., p. 49
7. Ibid.

**Bibliographie:**

- Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, éd. Revue et augmentée, Paris, 1952
-Leconte de Lisle, *Poèmes tragiques*, éd. Revue et augmentée, Paris, 1952
- Ducros; D., *Lecture et analyse du poème*, A. Colin, 1996.
- Grammont, *Petit traité de versification française*, A. Colin, 1976.
- Linares, S., *Introduction à la poésie*, Nathan Université, 2000.
- Shafâ, Shojâ'-od-Din, *Iran dar adabiyât-e jahân* (L'Iran dans la littérature du monde), Ibn-e Sinâ, Téhéran, 1953.

# Albert Camus et la solitude

Ayatollâh Sâlârifar*

Albert Camus est né le 13 novembre 1913 à Mondovi, département de Constantine, en Algérie, alors colonie française, dans un milieu très modeste. Son père, Lucien, fut blessé en 1914 à la bataille de la Marne et mourut à Saint-Brieuc. Il ne le «connut» donc qu'en photographie. Venue s'installer à Alger, dans le quartier populaire de Belcourt, sa mère, Catherine Sintes, d'origine espagnole, ne savait ni lire ni écrire, parlait peu et faisait des ménages pour vivre.

L'un des premiers critères qui confère à une œuvre son pouvoir de fascination dans l'imaginaire d'un jeune lecteur, relève de la sensibilité. Nous n'apprécions véritablement un roman, en particulier, que s'il nous ébranle au plus profond de notre subjectivité. Et l'auteur aura conquis son lecteur après lui avoir permis d'établir un lien de connivence avec son personnage. L'étrange bonheur que l'on peut ressentir face au récit fictif des souffrances d'un homme ressemble en quelque sorte au «*sentiment apitoyé de notre malheur*».[1] Désormais, nous nous imaginons accompagnés au milieu des tourments que l'on croyait uniques. Un autre que nous les connaît et par son témoignage, il nous extrait de notre solitude. En ce sens, l'acte de lecteur relève d'un certain égoïsme. Mais cette part d'individualisme se révèle finalement nécessaire, car elle permet l'ouverture aux autres par la compréhension. L'œuvre joue d'une certaine manière le rôle d'un miroir, qui établit la distance nécessaire afin que nous identifiions, sous une forme étrangère, notre propre fonctionnement. Et le réconfort que peut éprouver l'écrivain en illustrant sa solitude personnelle est sans doute dans la certitude qu'il existe une sensibilité réceptive dans cet anonymat collectif. Ainsi, le lecteur éprouve une grande reconnaissance envers l'homme qui a pu exprimer ce que lui-même ressent, et l'auteur trouve un soutien dans cette gratitude théorique. Dès lors, une démarche personnelle évolue en une entraide en partie irraisonnée. Car ce lien ne repose pas sur une identification réelle et ne peut, par conséquent, être communiqué. Il est établi dans une conscience personnelle dont il ne sort pas. Le lecteur, comme l'écrivain, demeure dans sa solitude, mais paradoxalement, il ne s'y sent plus seul. Elle lui est rendue supportable. Or, pour cela, il n'est pas impératif que l'autre connaisse ma solitude, mais il est essentiel que je comprenne la sienne.

C'est sans doute cette délivrance que Camus, lecteur, avoue avoir éprouvé dans sa jeunesse, lorsqu'il a découvert *La Douleur* d'André Richaud: «*Mes silences têtus, ces souffrances vagues et souvenirs, le monde singulier qui m'entourait, la noblesse des miens (...), tout cela pouvait donc se dire!*»[2]

L'apport de ce livre, pour Camus, a sans doute été dans la compréhension de ce qui le hantait. Or, les éléments qu'il révèle dans cette exclamation s'apparentent aux caractéristiques d'un sentiment personnel de solitude. Mais, comme nous l'avons vu en déterminant les effets d'une lecture révélatrice, la reconnaissance du tourment n'entraîne pas nécessairement sa résolution. Camus décide alors d'écrire, convaincu que s'il arrivait lui-même à toucher fortement la sensibilité de ses lecteurs, il se sentirait considéré dans son malheur, en même temps qu'il aiderait chacun à sortir de sa solitude. Or, pour étendre au plus l'application de cette logique, il était indispensable de la développer en philosophie. Et l'œuvre de Camus semble provenir de cette volonté d'unir toutes les souffrances personnelles en un principe unique, celui de la solitude métaphysique. Pour se faire, Camus est parti d'une vérité incontestable: la mort est l'événement le plus solitaire qui soit, et l'angoisse face à cette issue fatale est

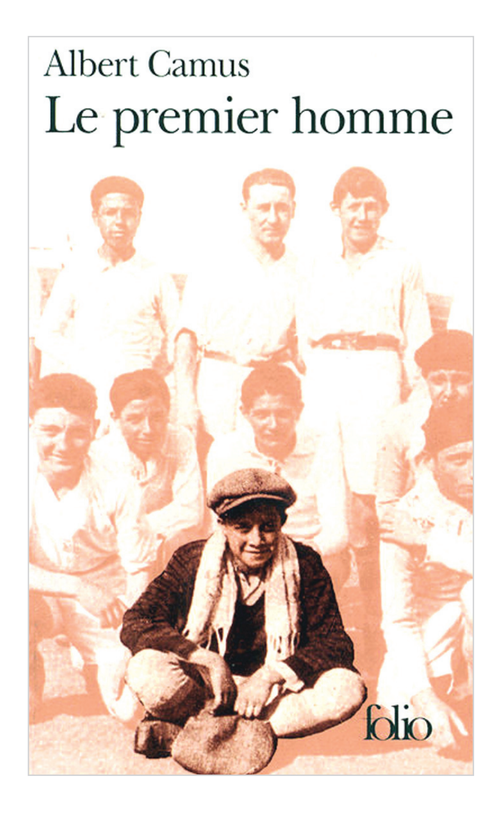
universelle. Cependant, devant ce premier constat, l'écrivain sait que l'esprit humain reste fidèle à son principe de diversité. Et Camus analyse deux attitudes fondamentales face à cette irrémédiabilité. Pour vivre malgré cette vérité insupportable, l'homme l'inscrit irrévocablement dans une conscience lucide et désespérée maintenue par un héroïsme suicidaire; ou il la nie en la refoulant, et laisse la contingence de ses actes soumise aux recrudescences de cette vérité inavouée. Mais chacun de ces comportements a la même origine, et qu'il soit lucide ou inconscient, l'aboutissement de leur logique respective est également identique. L'homme retrouve finalement sa peur primitive devant la proximité de son anéantissement. En créant Caligula et Meursault, Camus illustre ces deux attitudes, qui mènent chacune à une impasse. Caligula est en quelque sorte une mise en scène de ce qui se joue inconsciemment dans *L'Etranger*. La forme dramatique tend à démontrer les risques de dérive d'une subjectivité trop lucide, tandis que cette esthétique romanesque particulière vise à révéler les dangers de l'inconscience apparente. Or, pour revenir à la dialectique lecteur-personnage, la réussite de Camus est d'être parvenue à susciter la compassion, ou du moins l'émotion, face à la culpabilité frénétique ou à l'indifférence innocente de ces deux meurtriers. La clef de ce courant affectif est sans doute dans le désespoir, caché ou révélé, de ces personnages.

Ils incarnent une vérité pathétique que les autres protagonistes ne connaissent pas, et leur mort, ou celle qu'ils infligent à autrui, est directement liée à cette méconnaissance. La solitude de ces héros incompris est aussi la nôtre. Pour éviter ces deux issues tragiques, nous réalisons soudain l'exigence de la tolérance et d'une lucidité totale et universelle. La visée de Camus était certainement cette prise de conscience, à la fois générale et particulière, en vue d'une solidarité effective.

> L'étrange bonheur que l'on peut ressentir face au récit fictif des souffrances d'un homme ressemble en quelque sorte au *«sentiment apitoyé de notre malheur»*. Désormais, nous nous imaginons accompagnés au milieu des tourments que l'on croyait uniques. Un autre que nous les connaît et par son témoignage, il nous extrait de notre solitude. En ce sens, l'acte de lecteur relève d'un certain égoïsme. Mais cette part d'individualisme se révèle finalement nécessaire, car elle permet l'ouverture aux autres par la compréhension.



▲ *Albert Camus*




L'œuvre de Camus semble provenir de cette volonté d'unir toutes les souffrances personnelles en un principe unique, celui de la solitude métaphysique. Pour se faire, Camus est parti d'une vérité incontestable: la mort est l'événement le plus solitaire qui soit, et l'angoisse face à cette issue fatale est universelle.

Ainsi, si l'on suit ce raisonnement très succinct, qui postule au départ l'avènement d'une prise de position personnelle par rapport à une expérience vécue, extrapolée ensuite en une démonstration philosophique et littéraire, les concepts de solitude et solidarité apparaissent au centre de ce développement. Ils sont riches d'application, car on les retrouve aussi bien au niveau des théories exposées que dans une dimension plus restreinte. L'idée de solitude et de solidarité envisagée en termes d'évolution de l'une à l'autre correspond, en un sens, au mouvement du particulier au général. Cette analogie, applicable d'après l'analyse sémantique de ces concepts, se retrouve si l'on considère les mécanismes de lecture et d'écriture. C'est du moins ce que l'on a tenté d'expliquer jusqu'ici pour démontrer que l'on parvient, par le choix de ces deux notions, à l'adéquation du sujet et de son monde d'expression.

Mais si nous renversons la perspective, par une analyse rétrospective, c'est-à-dire à partir de l'extension littéraire de ces concepts, nous revenons à leur application subjective et concrète, à leur étude pragmatique. Et l'œuvre tout entière, qui semblait s'orienter selon le mouvement du particulier au général, se révèle en fait osciller sans cesse entre ces deux tendances. L'évolution de la solitude à la solidarité est alors à revoir en termes de complémentarité. L'association de ces notions ne nous apparaît plus contradictoire quand le déchirement personnel de l'auteur et l'énigme de sa création semblent émaner de leur coexistence. Et l'écrivain qui abandonne le développement philosophique de sa pensée pour revenir à une écriture plus personnelle, autorise en même temps le lecteur à appréhender son œuvre en confrontant les deux types d'analyse.

La vision des hommes et du monde que développe Camus relève d'une volonté d'objectivité tentant de convaincre et de modifier les comportements individuels. Mais en même temps, elle est conditionnée par sa subjectivité, qui enrichit son raisonnement d'une réalité vécue. Or, l'intérêt de ces deux œuvres, dont l'une, *L'Etranger*, se situe au début d'une

carrière littéraire, et l'autre, *La Peste*, est justement dans cette influence d'une personnalité sensible sur une argumentation déductive qui se voudrait en partie impersonnelle. Dans *L'Etranger*, Camus ne cherche pas à annihiler son expérience, mais tente de lui appliquer une «indifférence clairvoyante» pour établir le lien avec le lecteur. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il évoque cet effort généreux de lucidité à propos de l'œuvre d'art: «*Elle fait sortir l'esprit de lui-même et le place en face d'autrui, non pour qu'il s'y perde, mais pour lui montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés*».[3]

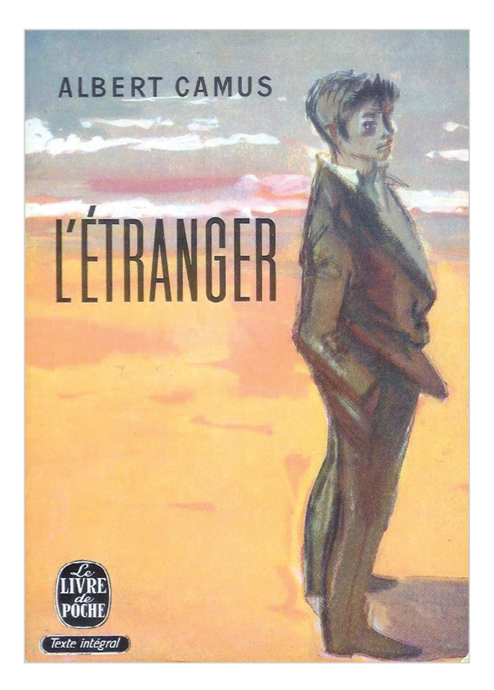
Cette tentative, qui pourrait paraître impudique, trouve pourtant son humilité dans l'habileté de sa réalisation et dans son objectif. Elle signifie indirectement un drame personnel dont l'auteur ne nous laisse que supporter toute l'étendue. Camus consent à exposer une partie de son expérience à dessein de nous persuader, mais il limite sa révélation pour rester fidèle à la mesure humaine, c'est-à-dire à la dimension lacunaire de toute parole. Il précise encore cette circonscription essentielle dans Le *Mythe de Sisyphe*: «*Il y a un certain rapport entre l'expérience globale d'un artiste et l'œuvre qui la reflète (…). Ce rapport est bon lorsque l'œuvre n'est qu'un morceau taillé dans l'expérience, une facette du diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter*».[4]

Or, l'expérience d'un individu commence par l'enfance, et lorsque Camus termine la première version de *L'Etranger*, il a vingt-sept ans. Par conséquent, ce que laisse transparaître ce roman du vécu personnel de son auteur correspond à la petite enfance, où se constitue la subjectivité d'un individu, et à la jeunesse, où survient sans doute le premier «*désaccord fondamental qui sépare l'homme de son expérience*».[5] Ce sont, en outre, les deux phases principalement retracées dans la dernière œuvre autobiographique de Camus. Nous pouvons déduire de ces diverses observations certaines affirmations nécessaires pour justifier la voie de notre développement. En premier lieu, les citations relevées autorisent tout critique à rechercher ce qui, dans *L'Etranger*, concerne le vécu personnel de Camus. Il pourra s'agir d'aspects psychologiques comme d'éléments métaphysiques. Cette spéculation permettra d'éclairer la philosophie générale et l'esthétique de l'auteur telles qu'il les concevait à ce moment-là de son existence. La part d'expérience alors révélée par Camus complétera les concepts de solitude, pour répondre à son exigence toujours définie dans *Le Mythe de Sisyphe*: «*L'œuvre d'art naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel*»[6].

> La réussite de Camus est d'être parvenue à susciter la compassion, ou du moins l'émotion, face à la culpabilité frénétique ou à l'indifférence innocente de ces deux meurtriers. La clef de ce courant affectif est sans doute dans le désespoir, caché ou révélé, de ces personnages.

Et pour combler ces notions abstraites, il convient d'aller puiser dans *Le Premier Homme*, ce livre dont Camus voulait qu'il «*pèse un gros poids d'objets et de chair*».[7]

Ainsi, dans son ensemble, le développement partira plutôt de *L'Etranger* pour aboutir au *Premier Homme*, afin de suivre l'évolution de auteur, tant sur le plan philosophique que personnel. Mais en même temps, l'étude complémentaire de ces romans va révéler




la portée de deux images symboliques fondamentales: celle de la mère et celle du père. Nous découvrirons, au fil de notre analyse, que la valeur emblématique de ces deux personnages fut le facteur essentiel de l'évolution personnelle de Camus. Cette progression devrait nous conduire à la solution définitive de l'écrivain.

*«L'œuvre d'art naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel».*
*«Il n'est pas de vraie création sans secret».*

Afin de révéler ce qui conduisit Camus à la nécessité d'écrire, nous assiérons la justification des propos suivants sur deux citations complémentaires, déjà utilisées par Bernard Pingaud en exergue de son ouvrage consacré à *L'Etranger*: «*Il n'est pas de vraie création sans secret*».[8]

«*J'ai besoin parfois d'écrire des choses qui m'échappent en partie, mais qui précisément font la preuve de ce qui en moi est plus fort que moi*».[9]

Cette épigraphe prégnante dénote l'ambivalence de Camus vis-à-vis de son entreprise littéraire. Elle tient à la dualité établie en lui, qu'il tentera sans cesse de résoudre, ou du moins de comprendre. L'écrivain est conscient d'être porteur d'une énigme qu'il ne maîtrise pas entièrement. Et sa création vise à l'élucider, en même temps qu'elle témoigne d'une réticence à dévoiler totalement ce qu'il a déjà découvert. Dans son triptyque, l'essayiste nous confie qu'en esthète exigeant, il dissimule dans ses œuvres, romanesques ou dramatiques, son expérience personnelle. De plus, ces propos tacites ne sont qu'un morceau de secret individuel qu'il connaît. Il existe donc, au-delà de cette confidence restreinte, des éléments concernant ce que Camus ne cherche pas encore à extérioriser, et ceux que sa conscience n'a pas élucidés. S'il tentait de tout résoudre par son œuvre, si son objectif était de comprendre et d'expliquer ce qui le tourmente, il ne ferait pas acte de création, mais écrirait plutôt ce que l'on appellerait un journal intime. Il s'éloignerait alors de l'essence même de la création absurde telle qu'il la conçoit. Car selon ses propres dires, l'œuvre d'art «*ne peut être la fin, le sens et la consolation d'une vie*».[10] Mais un paradoxe naît de la confrontation d'une certaine approche critique avec le point de vue artistique de l'auteur. A l'inverse des propos de Camus, qui affirme que l'œuvre de l'art n'offre pas une issue au mal de l'esprit, mais qu'elle est au contraire un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme[11], une analyse rétrospective de ses écrits y décèle la volonté, non pas de résoudre ce mal, mais de stopper sa dangereuse expansion. En effet, ce n'est

pas un hasard si Camus entreprend la rédaction de *L'Etranger* après avoir révélé dans ses *Carnets* la crise morale dont il est atteint: «*Que signifie ce réveil soudain - dans cette chambre obscure - avec les bruits d'une ville tout à coup étrangère, tout, sans un être à moi, sans un lieu où referme cette plaie. Que fais-je ici, à quoi riment, ces gestes, ces sourires? Je ne suis pas d'ici pas d'ailleurs non plus. Et le monde n'est plus qu'un paysage inconnu où mon cœur ne trouve plus d'appuis. Etranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire*.»

Et il ajoute: «*Etranger, avouer que tout m'est étranger. Maintenant que tout est net, attendre et ne rien épargner. Travailler du moins de manière à parfaire à la fois le silence et la création. Tout le reste, tout le reste, quoiqu'il advienne, est indifférent*.»[12]

Que signifie alors ce recours obstiné à la création, allié à une indifférence qui, de toute évidence, est concentrée?

Ce détachement voulu est en fait une défense, une carapace contre ce qui menace sa subjectivité: en premier lieu la confrontation avec l'extérieur, mais aussi avec cette fêlure intérieure qui le divise. Le monde autour de lui «*se referme et se mure, prend ce décret d'expulsion hors de ses (et de nos) frontières naturelles*».[13] Mais cette brisure entre lui-même et le monde est peut-être finalement moins sensible que celle qui le sépare de lui-même. Il ne reconnaît plus alors en lui la subjectivité juvénile qui ne croyait qu'aux bienfaits de ce monde. Sa création va marquer la mort de cette expérience et la multiplier en vain, en lui appliquant cette ''indifférence clairvoyante'' dont Camus ne démord pas. Bien entendu, la motivation philosophique sous-tend cette entreprise; il s'agit de "*consommer la splendeur et l'inutilité d'une vie d'homme*".[14] Cette attitude absurde est le seul défi que l'homme puisse relever pour dépasser sa condition. Car, en maintenant ainsi sa conscience dans une sorte de présent en suspens, l'homme refuse de se laisser envahir par la nostalgie ou par l'espoir. Mais pour cela, la volonté ne doit jamais fléchir, car elle est cette tension qui interdit à "*l'intelligence de raisonner le concret*"[15] ne lui laissant exprimer que des vérités de chair.

Cette brisure entre lui-même et le monde est peut-être finalement moins sensible que celle qui le sépare de lui-même. Il ne reconnaît plus alors en lui la subjectivité juvénile qui ne croyait qu'aux bienfaits de ce monde. Sa création va marquer la mort de cette expérience et la multiplier en vain, en lui appliquant cette ''indifférence clairvoyante'' dont Camus ne démord pas.

En ce sens, on peut affirmer comme Julia Kristeva, que "*l'indifférence est le seul visage avouable de la nostalgie*".[16] Ce regret est celui de l'unité perdue, où l'union entre l'homme et le monde était totale. Or, il semble que ce soit l'intelligence qui sépare, lorsque Camus nous dit: «*Penser (...) c'est partir du désaccord fondamental qui sépare l'homme de son expérience pour trouver un terrain d'entente selon sa nostalgie*».[17]

Dès lors, il faut retrouver l'indifférence du corps, la seule qui s'accorde à celle du monde. Mais le paradoxe essentiel est que seul l'esprit peut maintenir et développer à l'infini cette expérience. Ce problème justifiera et expliquera le choix esthétique de *L'Etranger*. Et lorsque Camus affirme: "*L'artiste au même titre que le penseur s'engage et se devient*

*dans son œuvre. Cette osmose soulève le plus important des problèmes esthétiques",* puis ajoute: "*aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents*".[18] Nous pouvons en déduire que le style du *Premier Homme* est en quelque sorte l'envers de celui de *L'Etranger.* Dans ce dilemme solitaire du corps et de l'esprit, les "vérités de chair" demeurent les mêmes, mais l'effort intellectuel évolue.

*«C'est dans les hommes que l'homme se réfugie; j'ai cru éprouver aussi ce sentiment de solitude et d'abandon. Mais une des rares choses que je sache aujourd'hui c'est que nous ne sommes pas seuls. Il y a la parole et l'écriture, l'amour, la haine ou la violence, aucun de nous n'est désert ni silence absolu.*

Cette sorte de "laisser aller" spirituel est porteur d'une vérité personnelle qui progresse selon l'expérience d'une vie.

Albert Camus
Le mythe de Sisyphe
folio essais

Camus révélera entièrement le secret da sa solitude qu'après l'avoir lui-même découvert dans sa totalité.

L'écrivain pressent que sa sensibilité profonde cache une vérité qui, si elle s'exprimait, le séparerait des autres hommes. Or, pendant longtemps, Camus ne croit pas à la solitude, il la fuit au contraire, et se convainc qu'elle est impossible. L'autre devient en quelque sorte un abri que l'on recherche pour ne pas se confronter à soi-même: *«C'est dans les hommes que l'homme se réfugie; j'ai cru éprouver aussi ce sentiment de solitude et d'abandon. Mais une des rares choses que je sache aujourd'hui c'est que nous ne sommes pas seuls. Il y a la parole et l'écriture, l'amour, la haine ou la violence, aucun de nous n'est désert ni silence absolu. (…) Quant à ce sentiment de solitude qu'on éprouve authentiquement, il vient peut-être de ce qu'on délaisse les hommes et qu'on s'adresse à ce qui ne peut pas répondre, c'est-à-dire à soi-même ou à quelque puissance inconnue. On est toujours seul quand on déserte l'homme parce qu'il n'y a que l'homme qui puisse être le compagnon de l'homme. Et on déserte l'homme quand on s'égare dans les silences éternels. Je suppose qu'il faut choisir: la solitude avec Dieu ou l'histoire avec les hommes. (…) Il me semble que j'ai choisi. Aucune vérité ne me paraît valable si elle n'est pas atteinte à travers les êtres, je ne crois pas à la solitude…»*[19]

La création devient alors pour Camus le moyen de rejoindre chacun dans sa solitude, et aussi de la dépasser. S'il fait l'apologie de l'art, c'est que selon lui «*il ne se sépare de personne*»[20]. Or, comme nous l'avons vu, lorsque Camus entreprend *L'Etranger*, il ressent l'impression douloureuse d'une dualité intrinsèque. Et pour ne pas se confronter à lui-même, il commence une œuvre d'art

équivalant à un appel muet pour renouer avec l'humanité. Il part en quête d'une autre vérité en sombrant dans l'Histoire, fuyant ainsi celle qu'il croit connaître et qu'il refuse pour personnelle de créer, qu'il généralisait dans *Le Mythe de Sisyphe* en l'inscrivant dans des motifs philosophiques: «*On ne peut vivre avec la vérité - en sachant -, celui qui le fait se sépare des autres hommes, il ne peut plus rien partager de leur illusion. Il est un monstre - et c'est ce que je suis*».[21]

Cet extrait éclaire sur un plan personnel ce qui conduisit Camus à citer Nietzsche à propos de la création absurde: «*L'art et rien que l'art dit Nietzsche, nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité*».[22]

Ainsi, plus nous nous éloignons des hommes, plus le trépas nous semble proche; quand à l'est disparaît le soleil de l'humanité, à l'ouest apparaît le soleil de la mort; l'art maintiendra ces deux points dans une projection équidistante de l'homme.

Cependant, la vérité personnelle de Camus reste foncièrement ambiguë. Elle ne cesse de l'attirer quand il la repousse, et toute son œuvre représentera le mouvement de ces forces contraires, dont le pivot est cette authenticité jamais oubliée. Cette hésitation lucide est évoquée en annexe du *Premier Homme*: «*Il savait qu'il allait repartir, se tromper à nouveau, oublier ce qu'il savait. Mais ce qu'il savait justement, c'est que la vérité de sa vie était là dans cette pièce… Il fuirait sans doute cette vérité. Qui peut vivre avec sa vérité? Mais il suffit de savoir qu'elle est là, il suffit de la connaître enfin et qu'elle nourrisse en soi une ferveur secrète et silencieuse, face à la mort.*»[23]

Cette vérité est de l'ordre d'une sincérité personnelle devant la mort. Elle renvoie l'homme au face à face avec le monde. En écrivant *L'Etranger*, Camus affiche donc le désir volontaire de se distancier de ce qui constitue sa solitude: le sentiment absurde de la condition humaine et une vérité personnelle obscure. Mais alors même qu'il les refuse, l'auteur affirme leur existence. Il révèle ainsi une part de lui-même dont il s'éloigne en abandonnant Meursault à son destin, pour se rapprocher des hommes et assouvir sa soif de vie. ■

---

**Doctorant en troisième année, Université Paris Diderot*

1. *Le Premier Homme*, p. 272.
2. Extrait des «Commentaires de L'Envers et L'Endroit», in La Pléiade, volume II, p. 1169.
3. Ibid, p. 132.
4. Ibid, pp. 134-135.
5. Ibid, p. 136.
6. Ibid, p. 134:
7. Note de *Premier Homme*, p. 101.
8. *Le Mythe de Sisyphe*, "La création absurde", p.155.
9. *Carnets*, I, p.60.
10. *Le Mythe de Sisyphe*, p.134.
11. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 132.
12. *Carnet*, I, pp.201-202.
13. Article de M. Suffran dans *Le Magazine Littéraire*, n°336.
14. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 139.
15. *Le Mythe de Sisyphe*, p.134 et 139.
16. Kristeva, J., *Etrangers à nous-mêmes*, p. 20.
17. *Le Mythe de Sisyphe*, p.136.
18. Ibid. p.133.
19. Pléiade, Vol. II, p.1212 et 1670.
20. *Le Premier Homme*, p. 322.
21. Ibid, p. 284.
22. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 130.
23. *Le Premier Homme*, p. 304.

**Bibliographie:**

-Camus, Albert, *L'Etranger,* roman, 1942.
-Camus, Albert, *Le Malentendu,* théâtre, 1944.
-Camus, Albert, *La Peste,* roman, 1947.
-*Albert Camus, Œuvres complètes*, introduction de Jacqueline Lévi-Valensi.
-Bachelard, G., *La Terre et rêverie de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.
-Beauvoir, S., *La force des choses 1*, Paris, Gallimard, 1963.
-Chevalier, J., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.
-Merleau-Ponty, M., *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
-Sartre, J.-P., *Les Mots*, Paris, P.U.F., 1954.
-Sartre, J.-P., *Situation III*, Paris, Gallimard, 1964.
-Vercors, *Le Silence de la mer*, Albin Michel, 1951.

# *Le mari de Madame Ahou*

Saïdeh Morâdi

Dans cette modeste étude sur le roman persan *Shohar-e Ahou Khânoum* (Le mari de Madame Ahou), nous avons tenté de retrouver les liens existants entre la structure de l'ouvrage et les faits historiques et sociaux de l'époque, ceci en gardant à l'esprit les hypothèses sociologiques de L. Goldmann elles-mêmes développées à partir des recherches antérieures de Lukacs. Si l'on en prend considération les différences entre les structures sociales et surtout économiques occidentales et iraniennes, il apparaît qu'il n'est pas chose aisée d'appliquer la méthode de ces derniers à la forme romanesque persane. En outre, l'histoire du roman persan ne remonte qu'à la période constitutionnelle, ce qui semble insuffisant pour être inséré dans la perspective plus ou moins englobant de Goldmann. Malgré ces difficultés, nous nous sommes servi de la terminologie de Goldmann pour lire l'un des grands chefs-d'œuvre romanesques des années 40; *Shohar-e Ahou Khânoum*, l'ouvrage le plus important de l'ensemble de l'œuvre littéraire de 'Ali Mohammad Afghâni. C'est sans doute avec ce roman que ce dernier se fit officiellement connaître comme l'un des grands écrivains de la littérature moderne persane.

L'histoire du roman se déroule sur une période de sept ans, entre 1313 et 1320 [1934 et 1941] (l'année de l'arrivée des alliés en Iran) à Kermânshâh. Elle met en scène la vie d'une certaine Ahou, femme-modèle conformiste et traditionnelle, qui demeure l'image fidèle de la femme au foyer de l'époque. Gentille et patiente, elle est attachée corps et âme à ses quatre enfants et à son mari infidèle, Seyyed Mirân Sarâbi, chef du syndicat des boulangers. Celui-ci, âgé d'une cinquantaine d'années, est un homme généreux et religieux qui croit que «*l'homme est le petit dieu de la femme, et même si elle ne fait pas ses prières et ne jeûne pas, si son mari est satisfait d'elle, elle ira quand même au paradis*». L'auteur décrit ainsi le personnage de Ahou Khânoum: «*Ahou était une femme attentive et sage; elle surveillait les portes et les fenêtres des chambres ainsi que la cuisine, le grenier et même l'escalier qui rejoignait le toit*», ou encore «*Ahou était l'exemple d'une femme au foyer qui faisait ses tâches avec amour et passion.*»

Le roman débute avec un dialogue entre Seyyed Mirân et un vieux boulanger venu se plaindre auprès de lui, le chef du syndicat. C'est par l'intermédiaire de cette scène et celles qui lui succèdent que le lecteur prend conscience de la réputation, du renom et de la puissance de Seyyed, ainsi que de son aptitude à gérer le syndicat. Mais dès le début du roman, l'arrivée d'une jeune veuve ravissante, Homâ, change le cours de la vie calme de Seyyed Mirân et de sa femme Ahou. Seyyed Mirân, au seuil de la cinquantaine, tombe passionnément amoureux de Homâ, qui a l'âge de sa fille. Au début, il l'emmène chez lui sous prétexte de l'aider et la présente à Ahou Khânoum. Ignorant que son mari a décidé d'épouser temporairement Homâ, Ahou accueille chaleureusement la jeune femme; mais peu à peu la relation dissimulée de Mirân et Homâ, se révèle et donne jour à une succession de conflits entre les deux femmes. Seyyed Mirân essaie tout d'abord de calmer les esprits en partageant son temps entre ses deux épouses. Mais peu à peu, il ressent de plus en plus de dégoût pour Ahou Khânoum. Cessant de jouer ce jeu hypocrite, il avoue finalement qu'il ne ressent plus le moindre amour pour sa première épouse - à la suite de quoi, il change son mariage temporaire avec Homâ en mariage permanent. Ce changement s'accompagne d'une métamorphose totale de la personnalité de Seyyed Mirân qui, désormais, donne

libre cours à toutes ses fantaisies: il se rase, pour la première fois, s'habille à la mode, commence à boire – en s'y laissant entraîner par Homâ – et va même désormais au cinéma. Quant à Ahou Khânoum, elle s'enfonce peu à peu dans un désespoir silencieux, ne sachant guère que faire. Silencieuse et patiente, elle tente de toutes ses forces de maintenir la paix dans son ménage, malgré le trouble et l'absurdité de la situation, et en dépit des difficultés qui s'aggravent de jour en jour et qui mènent à la fin tragique de l'histoire. Sa prise de position face à cet évènement est donné ainsi à voir par l'auteur: «*Chaque fois qu'elle voyait par hasard Seyyed Mirân, baissant son regard d'une manière naturelle et simple, mais avec un respect particulier, elle arrangeait son tchador et continuait son chemin; comme si elle avait vu un étranger.*» ou bien «*Ahou ne se maquillait jamais de crainte qu'un maquillage maladroit ou démodé ne la ridiculise comme les géants de papier. Ni son rire, ni son cri contre les enfants ne s'entendaient plus. Comme si elle s'était résignée à son destin de veuve; elle ne se plaignait ni de la vexation de son ancien compagnon, ni de l'oppression de la rivale.*»

Après sept ans de conflit domestique, Seyyed Mirân, qui a tout perdu pour l'amour de Homâ, vend ses derniers biens, son magasin et sa maison. Il veut quitter Téhéran et aller commencer une nouvelle vie avec Homâ en province. Mais Ahou Khânoum, jusque là passive et patiente, vient le chercher et le force à revenir. Pendant qu'ils se disputent, Homâ s'enfuit avec un chauffeur et le reste de l'argent de Seyyed Mirân.

'Ali Mohammad Afghâni a cherché, dans ce roman, à saisir les aspects cachés mais pourtant omniprésents en profondeur, de la vie des Iraniens de l'époque au travers de scènes qui reflètent la situation de la société iranienne sous le règne de Rezâ Shâh. Il dépeint subtilement le caractère hétérogène de la société iranienne, à un moment où une hiérarchie patriarcale et traditionnelle cède la place à un état bureaucratique, entraînant dans son sillage une transformation des valeurs spirituelles en valeurs matérielles. Nous pouvons assimiler Seyyed Mirân au héros problématique de Goldmann, dans la mesure où il cherche des valeurs authentiques (dans ce roman, l'amour et l'immortalité auprès de Homâ), dans l'univers dégradé dépeint par le roman;

> L'histoire du roman se déroule sur une période de sept ans, entre 1313 et 1320 [1934 et 1941] (l'année de l'arrivée des alliés en Iran) à Kermânshâh. Elle met en scène la vie d'une certaine Ahou, femme-modèle conformiste et traditionnelle, qui demeure l'image fidèle de la femme au foyer de l'époque.

un monde où toute relation authentique avec l'aspect qualificatif des objets et des êtres tend à disparaître. Des changements sociaux et politiques, telle que la loi interdisant le voile islamique, mais surtout la présence de Homâ qui cherche à se libérer de sa condition de femme-modèle traditionnelle, placent Seyyed Mirân devant un dilemme: sa personnalité s'est formée à partir des valeurs qualificatives de la société patriarcale tandis que les nouveaux rapports réifiés le situent dans un monde géré par les valeurs quantitatives. Face à des gens dont l'esprit et les pensées sont dominés par ces dernières valeurs (tels que Homâ, Mirzâ

Nabi ou les voisins pauvres), Seyyed Mirân Sarâbi reste tourné vers les valeurs d'usage et sa conversion finale peut se justifier par «*sa prise de conscience de la vanité, du caractère dégradé non seulement de la recherche antérieure, mais aussi de tout espoir, de toute recherche possible*».

Dans *Shohar-e Ahou Khânoum*, Afghâni adopte une démarche essentiellement réaliste, bien qu'elle soit sporadiquement imprégnée d'éléments romantiques. En réalité, ce livre décrit les relations humaines basées sur le caprice et le pouvoir, en vue de dénoncer ce qui se passe à la dérobée derrière le rideau trompeur de la politique. Les corruptions politique et administrative, qui donnent la priorité à l'argent et à l'injustice sous toutes ses formes, n'aboutissent qu'à l'agonie totale du système. Parallèlement aux descriptions de la moralité dépravée qui domine la société de son époque, Afghâni dépeint de façon implicite les rapports syndicaux, le dévoilement des femmes, le commencement de la Seconde Guerre mondiale, la famine qui s'ensuit et la mort omniprésente. Bien que le livre n'implique jamais directement le gouvernement du Shâh, il pose certainement des questions sur la domination et l'influence des grandes puissances occidentales sur l'Iran au cours de cette période.

Il dépeint subtilement le caractère hétérogène de la société iranienne, à un moment où une hiérarchie patriarcale et traditionnelle cède la place à un état bureaucratique, entraînant dans son sillage une transformation des valeurs spirituelles en valeurs matérielles.

Les conditions d'hygiène et des médicaments de l'époque est mise en cause par l'auteur, qui décrit une ville peuplée de 80 000 personnes ne possédant qu'un unique hôpital.

Ce roman critique sévèrement la polygamie et la misogynie des hommes iraniens. Seyyed Mirân aime les femmes et n'hésite pas à les respecter, mais il ne sait rien de leurs droits. Le titre même du roman est révélateur: il fait référence à un «monde viril» dans lequel la femme est considérée comme un appendice de son mari: *Le mari d'Ahou Khânoum*. Ce titre aurait pu être *Seyyed Mirân Sarâbi* - comme si c'était le mot *shohar*, "mari", qui donnait de la valeur au nom d'Ahou Khânoum. Seyyed Mirân dit à propos de la femme: «*La femme, c'est quelqu'un qui a trompé Satan.*» Afghâni donne à voir une fresque détaillée des premiers jours qui suivirent la loi de l'interdiction du voile islamique - qui eut un impact très important dans l'histoire contemporaine iranienne – et, à travers cela, essaie de montrer la fatalité qui pèse sur les femmes: elles n'ont pas le choix ni de porter le voile, ni de ne pas le porter: «*Il y avait des femmes qui ne sortaient jamais de la maison parce qu'elles ne voulaient pas se dévoiler.*» Ainsi, toutes les modifications sociales, apparemment en faveur des femmes, se révèlent finalement contre elles. Comme si le progrès matériel de l'homme entraînait sa dégradation morale graduelle, autrement dit, sans faire entrer la culture d'un changement social, la marche rapide vers une modernité présentée comme n'étant que le commencement du malheur de l'homme. ■

# Cyrus, le roi-prophète

Saïd Khânâbâdi

*Le Royaume de Salomon*; le tournage de ce film coûteux a provoqué une grosse polémique dans le monde du cinéma iranien. Avant ce film, des dessins animés ou tridimensionnels ont déjà été faits, mettant en scène les épisodes de la Bible et du Coran, tel que *Le Royaume de David,* qui raconte l'histoire des royaumes antiques de Palestine. Mais la représentation des rois-prophètes dans la culture iranienne est beaucoup plus ancienne que ces projets cinématographiques.

Aucun roi chez les Iraniens n'est plus sacré ni autant admiré et loué que le mythique Cyrus le Grand, et une liste infinie d'éloges-clichés suit toujours son nom. A préciser cependant que la plupart de ses admirateurs limitent leur connaissance à un poster façon art chic, décorant le mur d'un bureau impersonnel, standard occidental, et dernier cri!

Quoiqu'il en soit, Cyrus demeure le Roi modèle, l'archétype iranien du bon roi, unificateur de l'Iran, père de la nation aryenne, et fondateur de l'universel empire Achéménide, l'immense empire perse qui, à l'époque de ses successeurs, s'étendra du Nil à l'Oxus, et du Danube à l'Indus. Pas étonnant que pour les Perses achéménides, dans le monde entier, il n'y ait eu qu'un seul Dieu, une seule patrie et un seul Roi!

Outre ces titres légendaires, Cyrus est *Oint de Yahvé* d'après l'Ancien Testament et *Dhol-Qarnayn* (celui qui a deux cornes) selon le Coran.[1]

*«Et ils t'interrogent au sujet de Dhol-Qarnayn. Dis: «Je vais vous en citer quelques faits mémorables». Vraiment, Nous avons affermi sa puissance sur terre, et lui avons donné, pour toute chose, un moyen.»*[2]

Le titre de *Dhol-Qarnayn* réfère clairement au rêve de Daniel commenté par Gabriel. Cette histoire biblique n'apparaît dans le texte coranique que par cette notice indirecte. Les Juifs ont pris ce commentaire comme l'annonce de l'arrivée du Messie de Babylone, libérateur des Hébreux, celui qui rebâtit le Temple de Jérusalem. Et Daniel, révéré par les Persans de toutes confessions, est aujourd'hui le seul *nabi* biblique dont le mausolée s'implante dans le territoire iranien.

L'enfance sûrement fictive de Cyrus ressemble à celle de certains prophètes sémites. Comme Abraham et Moïse, abandonné juste après la naissance, il serait miraculeusement retrouvé et honoré. Cette vie, comme affirme Christophe Levalois dans *Royauté et figures mythiques dans l'ancien Iran*, suit le modèle classique des historiens grecs: *«L'existence commence par une occultation dès la naissance, pour la protéger, par un mode de vie pastoral, puis, par ses qualités éminentes, innées, le Prince est remarqué et retrouve son rang. Par la suite, il s'affirme comme un grand roi.»*[3]

Dans *Le Livre des rois* de Ferdowsi, le même procès est suivi par le roi Key Khosrow, élevé et caché parmi les pâtres ou le héros Zâl, père du héros national iranien Rostam, qui est adopté par l'oiseau mythique Simorgh. Cyrus porte aussi le titre de «*Lord's Shepherd*» dans *le Livre d'Isaïe*.

*«Je dis de Cyrus: Il est mon berger, Et il accomplira toute ma volonté; Il dira de Jérusalem: Qu'elle soit rebâtie! Et du temple: Qu'il soit fondé!»*

Comme les prophètes sémites, le roi Cyrus est berger du peuple, et il est en outre choisi par Yahvé. Il est pareillement élu par Allah, pour diriger le peuple. A ajouter que deux *Livres des rois* de la Bible chrétienne sont classés parmi les *Livres des Prophètes* dans la tradition juive. ■

1. Edwin M.Yamuchi, *Persia and the Bible*, Baker Books, Michigan, 2000
2. *Le Saint Coran*, sourate Al-Kahf (La Caverne), versets 83-84.
3. Christophe Levalois, *Royauté et figures mythiques dans l'ancien Iran*, préface de Jean Varenne, Milan, Archè, 1987, p.13.

# Mohammad-Rezâ Abdolmalekiân
# De l'eau et du miroir

Rouhollah Hosseini
Université de Téhéran


▲ *Mohammad-Rezâ Abdolmalekiân*

Né en 1956, Mohammad-Rezâ Abdolmalekian est, entre autres, une figure importante de la génération des «poètes de la guerre». Son œuvre est à ce titre marquée par la rhétorique du combat iranien contre l'Iraq. Elle célèbre l'esprit de résistance et la bravoure des soldats qui ont participé à la guerre. Le poète ne manque cependant pas d'aborder les thématiques liées aux champs de l'amour et d'autres sentiments humains, vécus dans la société moderne. Il s'écarte pour ainsi dire, et notamment dans ses derniers textes, de sa verve révolutionnaire pour traiter des sujets touchant à la sensibilité de la vie moderne. D'où l'évolution de sa poésie et le recours à la prose. De la forme poétique nimaïenne, sa poésie évolue vers l'adoption du vers blanc, forme plus souple pour l'expression des expériences de nos jours. C'est d'ailleurs la forme dans laquelle le poète a donné ses textes les plus réussis. Ils le sont notamment par la simplicité du langage et la clarté des idées. L'abandon des poèmes longs et la tendance de l'écrivain à composer des poèmes courts, sous forme de haïkus, n'y sont peut-être pas pour rien. Il reste à dire que parmi ses ouvrages les plus remarquables, nous pouvons citer *La gentillesse* et *Je te parle avec simplicité.*

**La rencontre**

J'ai, dans le miroir, regardé
Hélas, il n'y avait à l'infini
Que solitude!

Tiré du recueil *La lune dans le brouillard.*

**La réponse**

«Pourquoi tu fais la guerre?»,
Me demande mon fils.
Mon fusil au poing
Mon sac sur le dos
Je resserre les lacets de mes bottes.
Ma mère, avec à la main
Un Coran, un miroir et de l'eau
Sème la lumière dans mon cœur.
«Pourquoi tu fais la guerre?»
Redemande mon fils.
Je réponds de tout cœur:
«Pour que l'ennemi ne te vole pas la lampe!»

**De loin**

Avec toi
Je suis à l'abri
Je suis plein de toutes beautés
Sois mon asile
Pour que du poids de l'étrangeté,
Se déchargent mes épaules,
Et mes yeux,
De l'ennui de la solitude.

Je viens de loin
Du côté des champs de blé
Du côté des melonnières
Et du pays dont le ciel
Ne possède que deux robes
L'une bleue, qu'il porte le jour
Et l'autre, longue, qu'il met la nuit
Une robe ondulant
Dans la danse des mille et une nuits
D'étoiles lumineuses.

Je viens de loin,
Des ruelles de l'enfance
De la ville colorée des récits de mon père
Dits lors des nuits longues d'hiver
Et des yeux vivifiants de ma mère
Qui m'offrait dans son regard
Toute sa douceur.

Crois-moi!
La poésie est, en moi,
La révolte de l'unité
Et l'épopée de l'amitié
J'aime d'une autre manière
Et je suis unique autrement
Je ne suis comparable qu'à moi
Et toi qu'à toi
Que je quête depuis des années.

Avec toi
Je vois tout bleu
Tes yeux sont la gloire de la patience
Tes cheveux
La suite des pluies
Et ton cœur
Est le chant des mers.

Le murmure du bout des doigts du vent
Dans le doux rêve de ta chevelure
Est une beauté poétique
Jouant avec mon cœur,
Et la noblesse de ton dire
Fait pâlir
Tout autre propos.

Aux paysages de partout dans la nature
Je te vois
Dans la fontaine, à la rivière et dans la mer
Dans la fleur, dans l'arbre et la forêt
Dans la vallée, au mont et aux champs

Et pourtant
Je suis toujours étonné
Que tu sois tout l'amour dans un être
Que tu sois tout l'espoir
Dans un habit.

Tiré du recueil *La gentillesse.*

**L'adresse**

Pour connaître mon côté
Interrogez l'eau
La mer attend toujours
Les chants d'amour.

Tiré du recueil *La gentillesse.*

**La mer noire**

*À tous les immigrés affligés sur les mers errantes du monde.*

Toutes ces chaises abandonnées!
Et tous ces oiseaux errants!
Tu ne veux pas rentrer?

Des nuits lointaines
Des bateaux pleins d'effroi
L'angoisse des pigeons d'Orient
Et dans tes yeux
La densité de la terreur.

À toutes ces lieues de distance
Tu ne peux vraiment te fuir?
N'y a-t-il pas une issue
Dans cette nuit de l'insécurité
Pour que la faible lumière
De cet invisible pays
Se transforme en soleil
De gentillesse?

Toutes ces chaises abandonnées!
Et tous ces oiseaux errants!
Tu ne veux pas rentrer?

«S'il se trouvait un endroit sûr?
S'il y avait un port pour abri?»
Demandent ton regard
Et celui des oiseaux errants
Attachés, l'œil dans l'œil des pigeonneaux,
À la vue de ce port invisible.

Où êtes-vous emportés
Toi et ces oiseaux suppliciés
Par ce bateau renversé
Dans les eux lointains
Et par cette agitation noire
Des vagues troublées?

Toutes ces chaises abandonnées
Et la grâce de la mère
Un bol d'eau claire
Et ces deux pauvres vieillards
Qui se tenaient endoloris
Au seuil de la porte
Dans l'attente de votre arrivée
Ce Coran, cette eau et ce miroir
Et des oiseaux errants
Qui héritaient de cette maison
Et des oiseaux suppliciés
Qui ne seront plus de retour.

Tiré du recueil *Je te parle avec simplicité.*

**Remarque**
Les enfants
Grandissent
Que la vie est petite!

Tiré du recueil *Je te parle avec simplicité.*

Tchamkhâleh Une petite ville au nord de l'Iran.
Faisant face à la mer
Je ne me détourne pas vers la forêt
Ni me retourne vers toi
Mon sens se résume
Dans ce même instant
Où la vague me fait face.
Tu attends qui?
Ce n'est pas moi
Celui que la mer ramène au rivage.
Demandez mon adresse
Aux poissons de la mer
Qui sont très loin
Et qui mordent à l'hameçon
Pour que le flot
De la largesse de mer
Ne s'efface pas
De l'esprit de vieux pêcheurs.

Tiré du recueil *Je te parle avec simplicité.*

## Montagnard

Je ne dis rien
Sauf cet arbre
Je ne veux rien
Sauf cet oiseau

Laissez-moi tranquille!
Je veux, sans livre ni mot,
Retourner à la montagne
À ce même commencement
Où il n'y avait que le blé
Et Adam.

Tiré des poèmes nouveaux, publiés dans *Les poèmes choisis.*

## Le testament

N'écrivez rien
Sur cette pierre
Ou écrivez seulement:
Une herbe inquiète
Qu'avaient perdu
Tous les agneaux.

Tiré des poèmes nouveaux, publiés dans *Les poèmes choisis.*

## Le second oiseau

Ma fille
Sur ton chemin
Dis bonjour au premier oiseau!
La voie du ciel
Commence à coup sûr
Par le second oiseau.

Tiré des poèmes nouveaux, publiés dans *Les poèmes choisis.*

## Istanbul

Les bateaux plongent dans le sommeil
Les navires également
Seul, je suis resté avec la mer
Et avec le poème
Qui s'est perdu entre nous
N'est-il pas celui-ci
Celui que j'écris?
Ou bien, il est celui-là
Celui que fredonne la mer
Et qu'elle emporte, au loin, en soi
Tout le monde plonge dans le sommeil
Il n'y a que la mer et qu'un poème.

Tiré des poèmes nouveaux, publiés dans *Les poèmes choisis.* ■

# Avicenne le médecin

Extrait de *Tchahâr Maghâleh* de
Arouzi Samarghandi

Traduit par
Annette Abkeh
Université Azâd Islamique de Téhéran

Arrivé à Gorgân, Avicenne loua une chambre dans un caravansérail et s'occupa du soin des malades. De bouche à oreille, son nom fut connu de tous et sa renommée se répandit dans toute la ville.

Sur ces entrefaites, le neveu du roi Kâvous tomba gravement malade et malgré tous les remèdes que les médecins lui prescrivirent, sa maladie, au lieu de guérir, s'aggrava tant et si bien que son entourage dit à Kâvous: *«Un médecin vient d'arriver dans notre ville, doté du souffle ranimant du Christ; la guérison de toutes les maladies est entre ses mains; il vaut mieux l'appeler au chevet du malade et le prier de soigner le souffrant».*

Kâvous accepta, envoya chercher Avicenne et le fit amener pour examiner le malade.

Après l'avoir examiné méticuleusement, Avicenne le regarda et comprit que sa souffrance était d'un autre genre et que ses soins exigeraient des moyens incongrus.

Il demanda alors de lui faire venir un homme connaissant les rues et les quartiers de Gorgân. Son ordre fut immédiatement exécuté. Cet homme connaissait toutes les rues de la ville et les nommait une à une.

Avicenne mit l'une de ses mains sur le front du malade, de l'autre lui prit le poignet et lui tâta le pouls. Il demanda ensuite à cet habitant de la ville de nommer une à une toutes les rues de Gorgân.

L'homme acquiesça.

Arrivant au nom d'une rue, Avicenne vit le malade sursauter et rougir.

Il poursuivit ainsi: «Allez chercher quelqu'un qui connaisse toutes les rues et ruelles de ce quartier». On lui obéit immédiatement.

Avicenne, de nouveau, mit sa main sur le front du malade, lui prit le pouls tout en énumérant le nom des rues. La prononciation du nom de l'une d'entre elles fit tressaillir le malade et lui fit monter le rouge à la face.

Après coup, Avicenne déclara: «J'ai besoin d'une personne qui pourrait reconnaitre tous les habitants de cette rue, le numéro des habitations et le nom de leur propriétaire».

On trouva l'homme; celui-ci décrivit les maisons. La description de l'une d'elles fit soupirer le neveu de Kâvous.

Avicenne donna ensuite l'ordre de faire venir à ses côtés l'un des habitants de cette maison et lui demanda de donner le nom de chacun des membres de cette famille. Parmi les noms figurait celui d'une fille à la prononciation duquel le malade se tortura, rougit et son cœur battit la chamade.

Avicenne se rendit chez Kâvous et lui dit: *«Lorsque j'ai visité le malade, j'ai constaté qu'il s'agissait de passion, de troubles amoureux et qu'il était sans aucun doute épris d'une belle pour laquelle il était tombé dans cet état. Pour trouver l'objet de son amour, j'ai fait les démarches dont vous êtes au courant et Dieu merci, j'ai trouvé le moyen que voici pour le guérir: ce jeune homme est consumé d'amour pour une fille habitant telle rue et telle maison».*

Kâvous s'étonna de l'étendue du savoir d'Avicenne dans le domaine de la médecine.

Il ajouta: *«Cette jeune fille et ce jeune homme sont tous les deux de mes proches; j'ai compris que la pudeur empêchait mon neveu d'avouer son attachement à elle».*

Tout finit par s'arranger; on accorda la main de la jeune fille au jeune homme; on organisa une fête somptueuse et on les maria.

Ce fut ainsi qu'Avicenne réussit à libérer l'heureux marié de la souffrance qui le rongeait. ■

# Leyli, c'est partir

Erfân Nazar Ahâri

Traduit par
Nedâ Atash Vahidi

Dieu dit: "Leyli est une aventure; une aventure emplie de Moi. Une aventure que tu dois créer."

Le diable dit: "Elle n'est qu'un accident. Attends qu'il arrive."

Ceux qui crurent le diable attendirent.

Et l'accident de Leyli ne survint jamais.

Mais Madjnoun se leva et alla former Leyli.

Dieu dit: "Leyli est la douleur. La douleur d'une renaissance, une naissance de soi."

Le diable dit: "Elle est la tranquillité, un beau rêve."

Dieu dit: "Leyli est partir. Traverser et franchir."

Le diable dit: "Leyli est "rester". Se replier sur soi."

Dieu dit: "Leyli est la recherche. Leyli, c'est ne pas arriver et pardonner."

Le diable dit: "Leyli, c'est vouloir, prendre et posséder."

Dieu dit: "Leyli est dure, tardive et lointaine."

Le diable dit: "Leyli est simple, proche et à portée de main."

Et le monde s'emplit de Leyli vite faites. De Leyli simples et à portée de main. Des Leyli instantanées et proches.

Dieu dit: "Leyli est la vie. Vivre autrement."

Leyli devint éternité et le diable disparut.

Madjnoun choisit de vivre autrement, et il savait que Leyli était éternelle. ■



▲ L'évanouissement de Leili et Madjnoun, *page enluminée illustrant une scène de la célèbre histoire de Leili et Madjnoun, Troisième livre de* Khamsah *de Nezâmi, Iran, XVIe siècle, 12,2 x 16,7 cm*

# L'Imâm Hossein, le mois de Moharram et la tragédie de Karbalâ

## *Histoire et répercussions culturelles en Iran au travers du ta'zieh*

Sarah Matloubi

Traduit par Mahnaz Rézaï
Université de Tabriz

Chaque année, au début du Moharram, premier mois du calendrier islamique, on commémore le souvenir de Karbalâ et de l'Imâm Hossein, en autre avec des spectacles de théâtre. Ce théâtre s'appelle *ta'zieh*. Le mot arabe *ta'zieh* signifie littéralement «consolation» et, par extension, désigne l'ensemble des cérémonies funèbres en l'honneur des martyrs de Karbalâ. Chacune des scènes de ce théâtre est nommée *majles*, qui signifie littéralement «séance».

De nombreux touristes et voyageurs qui ont visité l'Iran au cours de l'histoire ont parlé de ces récits. Gobineau serait le premier à avoir exposé en détail le théâtre de *ta'zieh*. Il a d'ailleurs comparé les *ta'zieh* iraniens aux chefs-d'œuvre d'Eschyle ainsi qu'aux autres anciennes tragédies grecques.



▲ Ta'zieh - *Photo: Fars*

L'Imâm Hossein a vécu à l'époque du gouvernement omeyyade et du calife Mo'âvieh. Après la mort de ce dernier, il n'a pas accepté de prêter serment d'allégeance à son fils Yazid, qui lui avait succédé. Ce serment entraînait une obligation d'approbation et d'obéissance. L'Imâm Hossein quitta alors La Mecque en 680 avec toute sa famille et un petit nombre de ses compagnons. Alors qu'ils étaient près de Koufa, dans le désert de Karbalâ, l'armée de Yazid les encercla.

Au début du mois de Muharram de l'an 61 de l'Hégire, l'Imâm Hossein se vit face à l'armée de Yazid. La centaine de fidèles de l'Imâm Hossein fut assiégée par des milliers de soldats de l'armée ennemie. Parvenue au cœur de l'Irak dans la plaine de Karbalâ, leur caravane cernée par l'ennemi, c'est-à-dire par l'armée de Damas, fut accablée par la soif. Auparavant, l'Imâm Hossein avait déjà averti ses compagnons que seul la mort les attendait. Il leur donna ainsi la liberté de choisir entre la vie ou la possibilité de se sauver grâce à l'obscurité de la nuit. En fin de compte, seul une quarantaine d'hommes resta avec lui et se prépara pour la bataille à l'issue de laquelle tous succombèrent. L'Imâm Hossein tomba le dernier en martyr. Parmi les martyrs se trouvaient des enfants de 13 et 11 ans de l'Imâm Hassan (frère de l'Imâm Hossein), ainsi que des enfants de l'Imâm Hossein, dont un nourrisson.

Le *ta'zieh* met en relief le fait que l'Imâm Hossein n'est pas seulement un combattant, mais aussi un martyr. Il y est présenté comme un être mythique et légendaire, qui s'est sacrifié pour le salut de son peuple et dans la voie de l'obéissance à Dieu.

Selon les traditions, ce fut sur l'ordre de Dieu que Mohammad avait marié sa fille Fâtima à 'Ali[1]. L'Imâm Hossein était leur second fils, né en l'an 4 de l'Hégire lunaire. Dès ses jeunes années, il lui arriva de convertir des gens.

Selon les hadiths, l'archange Gabriel avait annoncé au Prophète de l'islam la nouvelle du martyre futur de son petits-fils.

Mohammad aimait beaucoup ses deux petits-fils Hassan et Hossein. On raconte qu'un jour, l'Imâm Hossein lui montra sa gorge en lui disant qu'il avait mal à cet endroit. Le col de sa chemise lui avait laissé une trace rouge sur le cou. En voyant cela, le Prophète perdit connaissance. Revenu à lui, il dit que ce trait rouge marquait la place où sa tête serait séparée de son corps à Karbalâ.

L'Imâm Hossein perdit sa mère à l'âge de six ans environ. Il se maria avec la fille du roi iranien Yazdgerd III. De ce mariage naquirent plusieurs fils et plusieurs filles.

Comme nous l'avons évoqué, à cette époque, le calife de Damas était Yazid, fils de Mo'âvieh, fondateur de la dynastie des Omeyyades. Avant de quitter La Mecque, l'Imâm Hossein envoya son cousin Moslim ibn 'Aqil afin de s'enquérir des intentions des gens de Koufa qui lui avaient exprimé son soutien. Mais en réalité, Koufa était déjà tout entière occupée par les troupes de Damas et Moslim fut tué avant d'avoir pu remplir sa mission. Les deux fils de Moslim furent également tués.

Le petit groupe se heurta à l'armée de Damas. Celle-ci était nombreuse et bien équipée. Tous les hommes succombèrent très vite face à l'ennemi ou à la soif. Ces derniers sont considérés et honorés comme des *Sohadâ-ye Karbalâ* (les «martyrs» de *Karbalâ*) dont le *ta'zieh* est une commémoration.

Après le martyre de ses compagnons, seuls restèrent avec l'Imâm Hossein sa femme, la princesse persane Shahrbânou, ses deux sœurs, Zeinab et Kolthoum, son dernier fils, Zein-ol-Abidin (qui deviendra le quatrième Imâm après lui), sa fille, Sakineh, une enfant, son neveu 'Abdollah, le fils de Hassan. Le théâtre de *ta'zieh* représente l'ensemble de ces événements.

Face à l'Imâm Hossein et à sa famille se tient l'armée de Damas, commandée par Omar Ibn Sa'ad et Shemr, celui qui tranche la tête de l'Imâm Hossein. Dans le *ta'ziyeh*, cette scène pathétique commence toujours par un dialogue entre Shemr et Ibn Sa'ad.

Après le martyre de l'Imâm et de ses compagnons, la tête de l'Imâm Hossein fut emportée par eux à Damas. Ils emmenèrent également avec eux les survivants de cette sainte famille. Zein-ol-'Abidin, le dernier fils de Imam Hossein, succéda ensuite à son père.

Après sa libération, la famille de l'Imâm Hossein prit la route de Médine. Certains disent que le fils de l'Imâm Hossein, le jeune Zein-ol-'Abidin retourna à Karbalâ afin d'y rapporter la tête de son père et de l'enterrer avec les restes du corps mutilé.

De cette manière, les chiites se remémorent tous les ans le deuil de l'Imâm Hossein et de ses compagnons par ces représentations théâtrales, les *ta'zieh*. Dans le *ta'zieh*, la récitation qui est presque toujours en vers, est d'une importance particulière. Il n'est en quelque sorte qu'une représentation théâtrale versifiée d'un événement religieux central dans la conscience chiite jusqu'à aujourd'hui. ■

---

1. Bien entendu, le prophète Mohammad n'en avait pas moins demandé son avis à sa fille Fâtima qui avait accepté. Ce n'est donc en aucun cas un mariage dit "forcé".

# Trente oiseaux face au soleil*
## *Extraits*

Gilles Lanneau

**HAFEZ**

*Va-t-il se renverser, le monde?*
*Le bonheur a fui.*
*Dans les jarres de vin n'est plus*
*que de la lie…*
Hafez

Nous l'avons fui ce monde, monde éphémère,

Gilles Lanneau

Trente oiseaux face au soleil

*Voyages*

Les 3 Orangers

fou, l'instant d'un voyage. Nous sommes retournés, deux ans plus tard, au mausolée d'Hafez[1]. En plein jour cette fois. La lune n'effleurait pas la pointe des cyprès, la lumière emplissait le ciel, triomphale. Nous avancions, Michèle et Gilles, main dans la main, au Pays de Poètes, dans sa capitale, en son épicentre.

Le tombeau en marbre trônait nu sous sa coupole de faïence, pathétique, imposant son silence à la rumeur de la ville. Par-delà son écrin de verdure, haut dans l'azur éblouissant, un vol de colombes tournoyait sans fin, cercle parfait, traçant une couronne imaginaire au trouvère endormi. Nous nous approchâmes du lieu magique.

À la messe des amants mystiques, trois prêtresses officiaient. Trois jeunes filles, douces et fines comme un effluve de roses aux Jardins d'Eram[2]. Elles murmuraient des vers à l'élu silencieux, une main frêle et tiède posée sur le marbre froid. S'approchèrent quelques étudiants, deux soldats timides, un homme d'affaires en complet veston. S'ensuivirent le même rituel, la même émotion. Les oiseaux tournaient encore. La vie filait son cours. Le poète vivait.

Les amants passèrent… Vint une vieille dame, une rose rouge à la main. Elle s'agenouilla, déposa son offrande, versa quelques larmes, s'en alla aussi… Un vent un peu fort souffla la rose. Le ciel s'assombrit. Au loin Persépolis pleurait sa grandeur déchue.

Beaucoup plus loin vociférait l'oncle furieux d'Amérique. Il aimait écraser les plus petits que lui, deux voisins le savaient. Le Pays des Roses[3] n'avait qu'à bien se tenir, à l'Ouest on n'aimait pas les poètes. Hafez pleurait dans sa tombe, peut-être… ou priait.

Où sont passées les colombes? Je priais moi aussi… Verlaine. Nous étions en automne. Les sanglots longs bercèrent mon cœur de leur langueur monotone.

… J'ai ramassé la rose rouge, rouge révolutionnaire, aux pétales de sang, l'ai remise à sa place. La victoire appartient aux justes. Patience!

le 27 novembre 2001

***

## TABRIZ

*Au soleil de Tabriz,*
*Shams é Tabrizi1*[4]*…*

Grimper! Un objectif, depuis l'enfance. Ce modeste sommet, dominant la ville, n'échappera pas à la règle! Je l'avais repéré, quatre jours plus tôt, depuis les hauteurs du parc Elgooli. Le couchant teinta en rose, puis mauve, puis violine les longs flancs arides. Tabriz pâlissait à ses pieds…

Nous avons gravi la colline inspirante… Tabriz s'illumine entre chien et loup. Nous contemplons tranquillement la petite métropole, bien ancrée dans son temps. Ses buildings, ses parcs, ses avenues rectilignes… sa Mosquée Bleue aussi, fragment d'azur bravant la nuit proche. Un peu à l'écart, sur un contrefort, le mausolée de Shahryar, aérien, futuriste, où veille le poète de la cité… Derrière nous, dominant l'exubérance urbaine, un sanctuaire, austère, sobre, flanqué d'une petite auberge. Curieuse association!

On a fermé le lieu saint… tentons l'estaminet! Beaucoup de monde. Nous sommes vendredi, jour férié. Il faut se déchausser, s'installer sur des banquettes larges couvertes de tapis, de coussins. Nous sommes un peu la curiosité du jour… Ahmad nous commande du thé bouillant. Nous le buvons à l'iranienne, un morceau de sucre ou une datte entre les dents. Chaleur et calories, après la grimpette un peu essoufflante. Nos voisins, cordes et sacs à dos à leurs pieds, nous parlent de beaux sites d'escalade, tout près d'ici ; les voisins de nos voisins égrènent leur rosaire en silence… Amusant, ce mélange de dévots et de varappeurs… tous ensemble à l'assaut du ciel.

… Confidences d'Ahmad, dans l'anonymat du lieu. Voilà plus d'une semaine que nous visitons Tabriz et sa région en sa compagnie. Nous apprécions la douceur et le raffinement de ce grand jeune homme d'à peine trente ans, au visage fin, au sourire perpétuel. Nous l'avons connu aux jardins d'Hafez, lors de notre précédent voyage, alors qu'il achevait son service militaire, et avons correspondu ensemble. Cette nouvelle rencontre le comblait de bonheur…

Confidences parcimonieuses… La pudeur iranienne! Nous saisissons un peu de son jardin secret. Un monde jalousement préservé, authentique, où prime un rapport profond à l'amitié. Amitié sacro-sainte! Une certaine quête mystique aussi, sous-jacente. Le tout teinté de romantisme, d'un brin de naïveté… Voilà qui me replonge pas mal d'années en arrière ; le même jeune homme qui voulait refaire le monde… avant les déconvenues, les illusions perdues. Pas mort pour autant, le gaillard! J'y crois encore!

… Belle jeunesse! Ahmad, les copains d'Ahmad: Saeed, le professeur d'anglais qui

passe ses nuits sur Internet, à rechercher de nouveaux amis, dans le monde entier ; Ali, l'étudiant calme, épris de yoga, de méditation… Jeunesse vraie… Aux antipodes de l'american way of life!

Il pleut des étoiles sur Tabriz, ce soir…

nuit du vendredi 16 novembre 2001,
au soleil de Tabriz,
Shams é Tabrizi

***

## Neishabour

«Ne perdez pas votre temps, ces monuments sont sans intérêt!»

Le commentaire de mon livre sur l'Iran, pondu par des Australiens, était sans appel. Nous avons voulu vérifier. Qu'y connaissent-ils au juste, ces cow-boys de l'hémisphère sud, à l'hommage d'une grande civilisation à ses chers poètes disparus?

Il pleut, il neige. Flocons et gouttes s'entremêlent dans le ciel de Neishabour. Un ciel couleur d'absence, de silence, de rêve. Un ciel de poème triste, un soir de fin d'automne. Nous sommes dans les jardins de Mahrough, de grands pins mélancoliques pleurent de désespoir.

Face à nous, le mausolée d'Omar Khayyam, poète de l'évanescence de la vie, du bonheur fuyant, de la déchéance fatale. Poète en transparence dans le jour présent… Mais aussi mathématicien, astronome, historien. Esprit universel, Léonard de Vinci ou Victor Hugo de son temps, ancien temps, un millénaire avant le nôtre… Quelle étrange coupole protège ton sommeil! Apparence de corolle de tulipe à l'envers, semée d'inflorescences versifiées, sous une caresse de flocons humides. Il pleut des poèmes sur les parterres de roses aux pétales dévastés par le froid. Adieu Poète!… d'autres nous attendent.

Attar nous tend les bras. Il était riche… puis choisit la pauvreté, pour plaire à Dieu. Saisirons-nous l'invitation?… Il demeure sous un pavillon très simple, très sobre, hormis la coupole émaillée d'arabesques. Ni fleurs, ni couronnes… Seul le chant des oiseaux…

Kamal ol Molk, du siècle à peine éteint, de la lignée des ancêtres…

C'est un dimanche, le 2 décembre de l'an 2001. Nous avons perdu notre temps, précieux temps… miette de temps. Sous le regard de l'Éternité. ■

---

* Cet ouvrage est disponible sur commande en librairie ou directement chez l'éditeur au prix de 16,50 euros (frais de port offerts). Toute personne intéressée peut adresser sa commande et chèque à l'adresse suivante: Les 3 Orangers, 13 av. de Saint-Mandé, 75012 Paris.
1. Hafez, poète persan du XIVe siècle faisant l'objet d'une grande vénération. Il a vécu à Shiraz, ville où se déroule le récit.
2. Les Jardins d'Eram (Bagh é Eram) se situent dans Shiraz. Eram signifie Paradis.
3. Le Pays des Roses (Golestan), nom poétique de l'Iran.
4. Shams é Tabrizi: mystique du XIIIe siècle. (Shams signifie soleil).

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

*La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

## S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

## فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 30 000 tomans
- 6 mois 15 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

### اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۰۰۰/۰۰۰ ریال

### S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 100 000 tomans
- 6 mois 50 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

**Banque Tejarat**
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

**مجلهٔ تهران**

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول**
محمد جواد محمدی

**سردبیر**
املی نُوواِگلیز

**دبیری تحریریه**
عارفه حجازی

**تحریریه**
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

**گزارشگر در فرانسه**
میری فِررا
اِلودی برنارد

**تصحیح**
بئاتریس ترهارد

**پایگاه اینترنتی**
محمدامین یوسفی

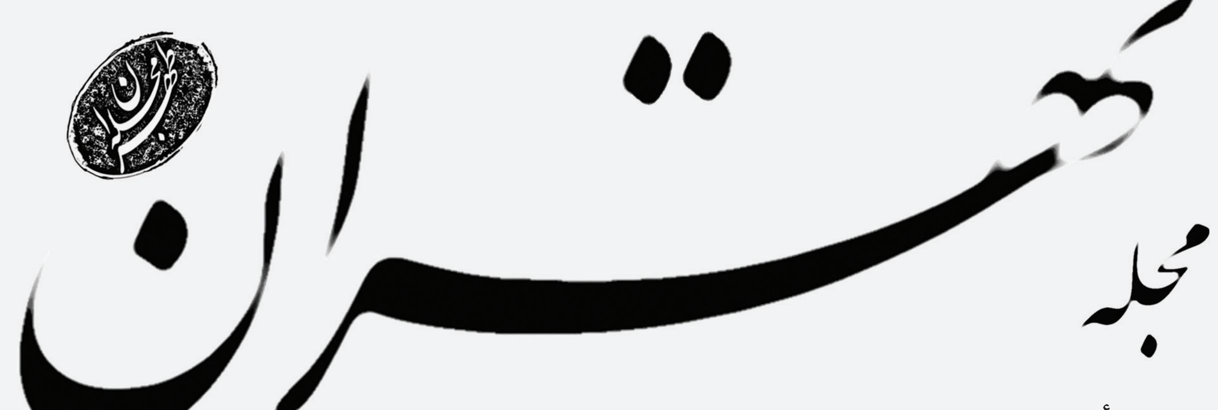


نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰



چاپ ایرانچاپ


Verso de la couverture:
***Bas-relief représentant une femme et un fuseau, époque élamite, VIIe-VIe siècle av. J.-C.***




شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۷۳، آذر ۱۳۹۰، سال هفتم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir